حوار صحفي مع تيري إيجلتون

تاريخ النظرية يسير جنبا إلى جنب مع الفترة التي كان فيها اليسار لفترة وجيزة له سطوة

أجرت الحوار كل من:
راشيل هولاند وكلو باكلي، من جامعة لانكستر

تيري إيجلتون Terry Eagleton أستاذ بارز في الأدب الإنجليزي في جامعة لانكستر Lancaster University، وخلال زيارته في الفصل الدراسي الشتوي وافق على إجراء هذا الحوار الصحفي في The Luminary. وقد طرحت راشيل هولاند وكلو باكلي أسئلة بناء على قضايا أثارها أحدث كتاب له(حينها عام 2013) ، كتاب "حدث الأدب The Event of Literature"، الذي نشرته مطبعة جامعة ييل Yaleعام (2013) وفي هذا الكتاب يحاول إيجلتون تطوير نظرية يمكنها أن تفسر ما نقصده عندما نعالج النصوص بوصفها نصوصًا أدبية- وهو السؤال الذي، بالنسبة له، تم حله بشكل غير مرضٍ بتراجع النظرية "العليا" في أواخر الثمانينات. إذ يقترح إيجلتون أن العمل الأدبي يعمل في فضاء متناقض بين "البنية" و"الحدث"، حيث تكون البنية ثابتة وغير قابلة للتغيير، ولكن العمل نفسه ديناميكي أيضًا بمعنى أنه يجب أن يستجيب باستمرار للتحديات التي يخلقها لنفسه أثناء الجدلية العملية التي تشكل واقعه الخارجي دائم الوجود لأغراضه الخاصة. وفي حالة عدم القدرة على التنبؤ، لكل من هذه العملية والتقلبات في استجابة القارئ، يتكون "حدث" الأدب.



د. معتز سلامة
ترجمة:
(باحث ومترجم مصري)



■ راشيل هولاند: أحدث كتاب لك- حدث الأدب- هو عودة إلى نوع من النظرية "البحتة" التي لا يعرفها الكثير من الباحثين في الدراسات العليا اليوم. فكيف تردون على الرأي القائل بأن هذا التغير في الاتجاه ينطوي على نوع من نزع الطابع السياسي عن النقد؟ وما الذي دفعك إلى العودة إلى الأسئلة النظرية الكبيرة؟

تيري إيجلتون: لقد كتبت في مكان ما أن تاريخ النظرية يسير جنبا إلى جنب مع الفترة التي كان فيها اليسار لفترة وجيزة له سطوة، لذا في تلك الفترة كلها كانت النظرية والسياسة وثيقيّ الصلة. بهذا المعنى، لا أرى أن العودة إلى النظرية أمر غير سياسي، على الرغم من أنه من الصحيح أن الأسئلة التي أطرحها في الكتاب، مثل: "ما هو الأدب؟"، وما إلى ذلك، ليست سياسية بشكل مباشر، وهذا أمر مؤكد. ولا أسأل بشكل خاص عن الآثار السياسية للأدب أو تداعياتها، لكنني أعتقد أن هذه النظرية نفسها والقدرة على التفكير نظريًا وعموميًا بشكل مجرد، هي في الواقع مهمة جدًا للسياسة الراديكالية. فاليمين السياسي على العموم غير مستقر إلى حد ما مع الفكر التجريدي؛ فهو يفضل شيئًا أقرب قليلًا إلى صميم الأشياء. وأعتقد أن الخطر الكامن من التفكير بهذه الطريقة قد يتضاءل وأن بعض المزايا السياسية للتفكير بهذه الطريقة سوف تتلاشى أيضًا. ومن ناحية أخرى، أود أن أوضح أن ما حدث بعد عصر النظرية العليا، أشياء مثل ما بعد الاستعمار وما بعد الحداثة وما إلى ذلك، كان في الواقع بمعنى ما يقترب في الأساس، من قضايا ملموسة، وهذا جيد؛ لكنني أعتقد أنه بطريقة ما يجب دمج هذه الأشياء بمنظور نظري، ومن الخطورة أن يضيع هذا الدمج.

■ كلو باكلي: هل تشعر، إذن، أن الميتا نقد، والنظرية العليا لم يعد للأكاديمية دور في تشكيلهما؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل لديك أي أفكار حول سبب هذا؟

تيري إيجلتون: أعتقد أن الإجابة هي نعم، ولكن لماذا هذا أكثر صعوبة، وليس واضحًا على الفور. أتذكر أننا في أوكسفورد، عندما كنت عضوًا في كلية اللغة الإنجليزية، خُضنا معركة كبيرة للحصول على ورقة نظرية حول منهج دراسي. وفعلنا ذلك، وكان عدد المنضمين إليه كبيرًا، فقد كان جميع الأطفال الأذكياء يأخذونه. ثم حدث تحول مفاجئ عندما لم يأخذوها بعد الآن. أعتقد أن ذلك كان له

علاقة ما بالانكماش السياسي، لكن بطريقة غير مباشرة. وبحلول تسعينيات القرن الماضي مع ظهور تيار ما بعد الحداثة القوي وما إلى ذلك، لم تعد النظرية مثيرة للغاية- لم تعد بالتأكيد ساحرة. ربما كان هذا في جزء منه، كما تجادل النظرية نفسها، أن الأمور بدأت تصبح قديمة وأنهم بحاجة إلى التخلص منها مرة أخرى، لذلك ربما عانت النظرية نفسها من هذا النوع من المصير. لكنني أفترض أيضًا أن العودة إلى المناخ السياسي العام للبراجماتية المحافظ كان واضحًا ضد النظرية كثيرًا، وكان مسؤولاً جزئيًا عن ذلك. ليس الأمر كما لو أنني آمل في إحياء نظرية هائلة، أنت تعرف أن كتابي سيقود إلى نظرية عالمية بين الجماهير، لكنني أعتقد أن الكثير من الأسئلة قد تركت دون حل كما أن النظرية بدأت تتضاءل، لذا أحاول إلى حد ما أن أطرح هذا الأمر مرة أخرى، وهذا ما أفعله بشكل جزئي.

■ **راشيل هولاند: بالنسبة للكثيرين، لا يزال عملك مرتبطًا بمشروع سياسي معين. فهل تعتقد أن أحداث السنوات القليلة الماضية، بما في ذلك الأحداث في الشرق الأوسط، وحركة الاحتلال في وول ستريت وغيرها من المدن الغربية، هي جزء من تعبئة سياسية متزايدة، ولكن ربما من نوع مختلف؟**

تيري إيجلتون: لقد ناقشت سابقًا في مكان آخر أنه في الوقت الذي كانت فيه السرديات الكبرى خارج جدول الأعمال، فجأة اصطدمت طائرتان بمركز التجارة العالمي وفتحتا سردية كبرى هائلة مرة أخرى، هي أننا لا نزال نعيش في منتصف: المشروع الإسلامي الراديكالي بأكمله. ومن الصعب في أعقاب ذلك، بطبيعة الحال، حدوث أزمة قوية في الرأسمالية، وكما قلت من قبل، فجأة قبل بضع سنوات، كان الرأسماليون يستخدمون كلمة "الرأسمالية"، وهو أمر غير مسموح به، كما تعلمون، أنت لا تفعل ذلك. لذا، فقد أعادوا، إلى حد ما، بعض



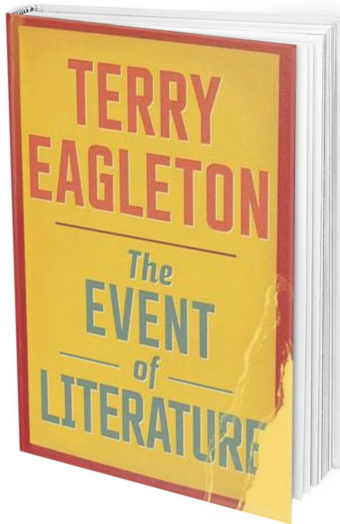
كتابي سيقود إلى نظرية عالمية بين الجماهير، لكنني أعتقد أن الكثير من الأسئلة قد تركت دون حل كما أن النظرية بدأت تتضاءل

هذه القضايا التي سبق أن تم وضعها تحت البساط. والآن هم يسألون أسئلة قلقة حول طبيعة النظام، لأنه كما قلت سابقًا، فإن أحد آثار الأزمة هو جعل النظام ملموسًا بوصفه نظامًا، وهو أمر غير جيد للنظام- فهو يسيء إلى حد ما إلى طبيعته ذلك. ومن ناحية أخرى، فإن هذا، كما تقول، قد أظهر أنواعًا جديدة من الحركات على طول الطريق من الاحتلال إلى الربيع العربي، ولعل هذا بالذات يذكرك بمدى خطورة التسرع الشديد والخطير في القول بأن اليسار قد مات وهزم. في رأيي، الاشتراكية فكرة رائعة لدرجة أنه سيكون من الصعب للغاية أن يتم قمعها بالكامل؛ مهما كانت النكسات التي تحملتها، وأيا كانت التشهيرات الوحشية التي عانت منها، أعتقد أن هناك بعض الدوافع نحو العدالة والمجتمع والتي هي دائمة. وهي، كما تشير، تتخذ أشكالًا مختلفة.

من ناحية أخرى، أعتقد أنك ستكونين متغطرسة بشدة- إذا علمتِ أنني لا أعرف أي شخص في اليسار لديه وجهة نظر مفادها أن ما نراه هو تجدد هائل لليسار. والمشكلة ليست في ذلك، إنما في الحقيقة أن الأزمة هي دائمًا فرصة لليسار، ولكن القوى التي أنتجت هذه الأزمة الخاصة للنظام كانت أيضًا القوى التي أعادت اليسار إلى الوراء في السنوات السابقة. وكانت نتيجة ذلك أنه عندما وصلت الأزمة إلى نهايتها، كان اليسار يسير في المؤخرة، والنظام نفسه هو الذي يقوم بهذين الأمرين. ومن الواضح أن المرء لا يريد أن يكون لديه أي نوع من الشعور المنتصر هنا على الإطلاق، لكن من المفيد أن يكون هناك تذكير بأن المشكلات التي كنا نتصدى لها عادت فجأة إلى جدول الأعمال وأصبحت مرئية، أيا كان ما يحدث بشأنها.

■ كلو باكلي: هل تعتقد أن هذا ينعكس على الإنتاج الأدبي المنصرم، قُلْ منذ خمس سنوات على سبيل المثال؟ وهل تعتقد أننا نحصل على نصوص أدبية تستجوب هذه السرديات بدلاً من قبولها؟

تيري إيجلتون: ربما. نعم... ربما. على الرغم من أنه يبدو لي أن الأدب في هذا البلد على الأقل في قبضة طائفة من أدباء المتروبوليتان metropolitan (على الأقل إذا كنت تفكر في شخص مثل أميس Amis الذي هو مثال نموذجي على ذلك) الذين ردود أفعالهم على حدث مركز التجارة العالمي والراديكالية الإسلامية مشينة حقًا، وكان لدي مُشَادَّة مشهورة إلى حد ما معه كما تعلمون. لم يعتذر أبدًا عن التصريحات المشينة التي أدلى بها بشأن المسلمين العاديين- قائلًا يجب ملاحقتهم ومضايقتهم- لم يعتذر عن ذلك أبدًا، وقال إن التصريح تم الإدلاء به في لحظته الراهنة، وكان منصفًا بما فيه الكفاية، لكن كان يجب عليه الاعتذار. أعتقد أن رد فعل



المشكلات التي كنا نتصدى لها عادت فجأة إلى جدول الأعمال وأصبحت مرئية

العالم الأدبي الرسمي- إذا جاز التعبير- كان سيئًا للغاية. فلم يكن العالم الأدبي الرسمي أكثر حبًا لليسار المتطرف منه لليمين المتطرف، وبالتالي يمكن التنبؤ باستجاباته لمثل هذه الأشياء دائمًا إلى حد ما. لذا عندما أفكر في وجود إيان ماكيوانز Ian McEwans ودافيد لودجز David Lodges في هذا العالم، أكون غير متفائل بشكل خاص. كما كتبت مقالة قبل بضع سنوات في صحيفة الجارديان Guardian، على ما أعتقد، قائلًا كيف كان من المثير للدهشة أن هذا المسرح الصغير كان قد انخرط بالفعل في بعض هذه القضايا.

■ راشيل هولاند: أتساءل عما إذا كان ما نراه هو أكثر من ذلك، هو أصوات الأقليات التي تتحدث عن هذه القضايا، بدلًا من التقاليد الأدبية الراسخة؟

تيري إيجلتون: نعم، أعتقد ذلك. أعتقد أن هذا هو الحال على الأرجح.

■ كلو باكلي: أتساءل إذا كان الأمر يتعلق بالطريقة التي يمكن أن يحدث بها الإنتاج الأدبي الآن؟ على سبيل المثال، هناك حقيقة أن الناس يمكنهم الآن النشر الذاتي من خلال وسائل الميديا الجديدة بطرق يمكن أن تتجاوز بها المؤسسة الأدبية- وربما يعني ذلك أن هذه الأصوات أكثر انتشارًا.

تيري إيجلتون: نعم، التكنولوجيا تتغير. ولا تنسَ أنك تتحدث إلى شخص لا يستخدم الإنترنت مطلقًا [يضحك]. ولكن في الوقت نفسه إذا كان الأمر قد تغيّر من الناحية التكنولوجية، فإنه من الناحية الأيديولوجية فقد ظل في النطاق نفسه. فالأمران لا يسيران معًا بالضرورة.

■ راشيل هولاند: ما رأيك في دور النقد، إن وجد، في الاستجابة للأحداث الاجتماعية والاقتصادية؟

تيري إيجلتون: حسنًا، النقد كله جزء من الأزمة، أليس كذلك؟ بادئ ذي بدء، يجب أن نأخذ النقد بمعنى أوسع من مجرد النقد الأدبي فقط، فإننا نعيش في مرحلة مهمة في تطور الغرب إذ تقترب تقاليد جامعية عريقة يتم التعامل معها بوصفها مراكز نقدية من نهايتها، وهذا حدث درامي. بل حدث كارثي. لقد كنتُ في كوريا الجنوبية منذ وقت ليس ببعيد وكنتُ أتجول حول ما قدم لي بكل فخر على أنه أكبر الجامعات وأرقاها في جنوب آسيا على ما أعتقد، من قِبل نائب رئيس الجامعة الذي كان يشير إلى العديد من مشاريعه ومبانيه المعدة للحيوانات الأليفة وما إلى ذلك، وقلت "ما نوع

الدراسات النقدية التي تشارك فيها؟" فنظر إليّ كما لو كنتُ قد قلت له "هل تقوم بعمل دكتوراه في الرقص؟" أو أي شيء مثل هذا- لم يكن لديه أي فكرة عما كنت أتحدث عنه. لقد كانت حقًّا لحظة درامية، أليست كذلك، في أنها على الأقل بالرغم من بُعدها وعدم فعاليتها، قد قدمت الجامعات على أنها مركز للدراسات النقدية بشكل تقليدي. وإذا كان هذا الأمر يتم إدارته الآن من خارج الوجود، فهناك مشكلة حقيقية حول النقد بالمعنى الأشمل. وبالمعنى الضيق للنقد الأدبي، أعتقد أن هناك مشكلة أيضًا، أعني جزئيًا، فكما قلت في مكان آخر، تقاليد التحليل الأساسية عانت من نوع الثقافة التكنولوجية التي نعيش فيها. وقد عانت اللغة نفسها- هل تعرفين أن مثالي المفضل هو كلمات ستيف جوبز الأخيرة؟ لقد كانت كلمات هاملت بالطبع في لحظة وفاته: "غيِّب النفس عن سعادتها هنيهة، وتحمّل ألم التنفس في هذا العالم القاسي، لتروي قصتي"، بينما كانت كلمات ستيف جوبز الأخيرة: "يا للعجب. يا للعجب. يا للعجب". هذا سيد الاتصالات، كما تعلمون. لقد حدث خطأ ما. ولا يقتصر الأمر على النقد، ولا على الأدب فقط، فهذه الأشياء تعتمد على سياق لغوي أوسع، ومن الواضح أن الثقافة المرئية أو التكنولوجية ستؤثر في النهاية. ومن حيث التحول العام الذي كنا نناقشه، فلم يكن الأمر سوى تحول من النظرية إلى اتجاهات ثقافية أخرى، إلى حد ما كان تحولًا من النقد بوصفه مفهومًا بطريقة معينة، وبوصفه تحليلاً يركز على بعض الأمور.

■ **كلو باكلي: هل القراءة المغلقة، إحدى تلك الأنواع من المهارات؟**

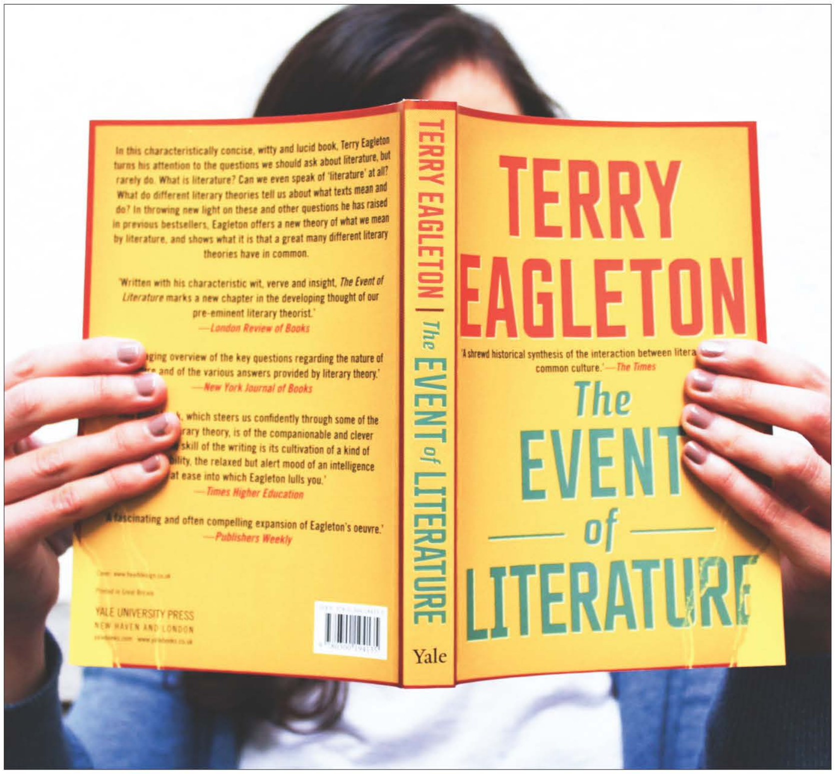
تيري إيجلتون: نعم، وأعتقد أنه كان تحولًا بعيدًا عن ذلك أيضًا.

■ **كلو باكلي: إن هذا يرتبط بسؤالنا التالي بالفعل، فقد أردنا أن نسألك عن تعليق قمت بإدراجه في الجارديان قبل بضع سنوات حول "موت الجامعات بوصفها مراكز نقدية." من إجابتك، يبدو أنك تشعر أن العلوم الإنسانية لا تـزال تكافح داخـل الأكاديمية من أجل الاعتراف بدورها الحيوي.**

تيري إيجلتون: نعم. ولن أكون محبطًا بشدة حيال ذلك، ولن أقول إنه يتعين علينا الاستسلام أو أننا هُزِمنا، لكن الوضع الآن في الساعة الحادية عشرة. إنها النقطة القديمة المتمثلة في أن أي شيء موجود إلى حد ما من أجل مصلحته، أو بسبب سعادته، أو التمتع به، هو فضيحة لمجتمع نفعي لا يرى أي شيء له قيمة في أي شيء ليس له وظيفة أو غاية فورية. إنها قصة قديمة جدًا، بالفعل.

■ **راشيل هولاند: كنت أتساءل عن مدى الأهمية التي تجدها في هذا السياق من أن جرايلينج Grayling، ودوكينز Dawkins، وغيرهما قد طوروا ما هو في الأساس "كلية جديدة للعلوم الإنسانية" تمت خصخصتها في هذا البلد؟**

تيري إيجلتون: نعم بالتأكيد. طلبت مني الجارديان الكتابة ضد ذلك، وهذا ما فعلته. وبعد ذلك، كان لدي برنامج إذاعـي كنت أعمل فيه مع جرايلينج، وظللت أحاول إثارة مسألة كليته الجديدة واستمر في تجنبها. ولقد تساءلت حقًّا، بالنظر إلى ردود الفعل العنيفة الهائلة، ما إذا كان سيمضي قدمًا بالفعل، لكنه لم يفعل؟ جرايلينج ليبرالي بصورة رسمية- إنه ليس يمينيًا متشددًا من الناحية الأيديولوجيّة؛ إنه لا يفهم هذه المشكلات. إنه مُتَمَيِّزٌ للغاية. إنه يفكر فقط "أوه، ما الفكرة الجيدة التي يمكن أن تجمع كل هؤلاء الأشخاص المتميزين في الكلية؟". أما الآثار الاقتصادية أو الآثار الاجتماعية أو الآثار المتعلقة بالمساواة بين



البشر أشياء لا تخطر على بال رجل مثله، على ما أعتقد.

■ **راشيل هولاند: هل من المناسب لهذه المناقشة أن تأخذ بعين الاعتبار حقيقة أن الخطاب العلمي يؤدي دورًا رئيسيًا نسبيًا في المنهج الدراسي للعلوم الإنسانية؟**

تيري إيجلتون: نعم، هذا النقاش القديم بين الثقافتين ليس كذلك، وهو أمر قديم تمامًا .ولكنْ هناك فرق بين طلاب العلوم الإنسانية الذين تقدم لهم العلوم، والعكس بالعكس، كما يحدث في أفضل نظام تعليم أمريكي (كما تعلمون، إذا كنت فيزيائيًا قد تأخذ، أو يجب أن تأخذ، مقررا تعليميًا من كتب بارزة أو شيء ما من هذا النوع)، وما يمكن أن تسميه علمنة العلوم الإنسانية، وهي مسألة مختلفة ومحاولة لإدخال بعض الأساليب أو التقنيات الإيجابية إلى حد ما، وكلها بالطبع الآن مزدهرة على مستوى تمرين البحث والتقييم وهكذا. وإعادة التأهيل الكلاسيكية- كل شيء يجب أن يكون قابلاً للتحديد الكمي وللقياس؛ أنا متأكد من أنهم وضعوا كتب المرء على الموازين.

■ **كلو باكلي: بالتفكير فيما يتعلق بهذه الأفكار الأساسية والكلمات المفتاحية– التي تترك تأثيرًا عندما تنبثق في الذهن- وفكرة تقييم التميز البحثي الذي تهتم به الجامعات الآن بشكل أساسي، ما مدى أمَلك في أن تتمكن العلوم الإنسانية من البقاء على قيد الحياة في شكلها الحالي؟**

تيري إيجلتون: أعتقد أنها في خطر حقيقي. أعتقد أنها محاصرة بالفعل. إنها مسألة عالمية: ففي كل مكان أذهب إليه في العالم، أجد المسألة نفسها. حتى الناس في جنوب إفريقيا يتحدثون عن جامعة "تاتشر"- إنها قديمة بعض الشيء، لكنني أعتقد حقًا أنها نقطة خطيرة جدًا بهذا المعنى. كان عليّ فقط أن أدلي ببيان الأثر الخاص بي، والذي سُئلت فيه عن نوع الفائدة الاجتماعية الذي يؤديه

تقاليد التحليل الأساسية عانت من نوع الثقافة التكنولوجية التي نعيش فيها. وقد عانت اللغة نفسها

عملي. قلت: إنني أتجول في جميع أنحاء البلاد لتحذير الناس من مخاطر المصرفيين والرأسمالية، وهذا أمر ذو مسؤولية اجتماعية إلى حد بعيد. ومن المحتمل أن يقطعوا كل جهد مبذول، لكن الأمر يستحق المحاولة. أفترض أنه كان جزءًا من اعتقاد إنساني معين أن العلوم الإنسانية مثيرة للاهتمام فيما يتعلق بالتأثير، لأن لها تأثيرات وفعاليات محددة، بشكل جماعي في بعض الأحيان، ولكن ليس بالطريقة التي يمكن أن يتخيلها بها تقنيو الجوهر أو البيروقراطيون. بعبارة أخرى، إنهم لديهم نموذج معين لما هو تأثير، وهو نموذج ميكانيكي للغاية ومختزل إلى حد ما. ونحن لا ندعي أننا مجيدون بدون تأثير، ولكن فقط لا يمكنك قياس هذه الأنواع من التأثيرات.

■ **راشيل هولاند: إذا استطعنا العودة إلى حدث الأدب، من أجل سؤالنا الأخير، الذي تنص فيه على أن "أحد مفارقات العمل الأدبي هو أنه" بنية "بمعنى أنه غير قابل للتغيير ومكتمل ذاتيًا، ومع ذلك، فإنه "حدث" بمعنى أن هذا الاكتمال الذاتي في حركة دائمًا، ولن يتم إدراكه كما هو إلا في عملية القراءة ".فهل يعتمد النقد، من أجل امتلاك أي سلطة "نقدية" (وبالتالي سياسية)، على مفهوم ما زاخر بالأحداث؟**

تيري إيجلتون: قد يكون هناك شعور يهزم فيه الحدث سلطة نقدية معينة، لأنه لا يمكن التنبؤ به. وربما هذا هو أحد الأسباب التي تجعل النقد لا يشعر بالقلق فعليًا من الأمور البنيوية لأن هناك استقرارًا معينًا بشأن تلك الأمور التي تتيح لها دورًا تحليليًا معينًا وسلطة معينة في إجراء هذا التحليل. بينما إذا كان صحيحًا أن الأعمال الأدبية بطريقة معينة غير مستقرة أكثر من ذلك، فإن الشيء الذي يثير التساؤل هو سلطة النقد، لأن هناك شيئًا متزعزعًا حول الأحداث بهذا المعنى، على عكس البنى التي تكون أكثر موضوعية بكثير. لذلك أعتقد أن هناك شيئًا مبدعًا ومثمرًا في تطوير تعددية حدث النص، الذي يحتاج شخص ما إلى فعله بعد قراءة كتابي، والذي قد يكون له آثار مثيرة للزحزحة. بالمناسبة، لقد سررت برؤية حدث الأدب في مراجعة علىTLS ، هل كان الأسبوع الماضي؟ كنت سأكون غاضبًا لو لم يحدث ذلك، وعلى الرغم من أنه يُسمح لي من حين لآخر بمراجعةTLS، فإن TLS قد أصدرت كل كتاب قمت بنشره منذ 25 عامًا، وهذا سجل متسق بشكل رائع (يمكنك أن تتناول العشاء بالخارج عليه)، وهو سوف يبعث فيهم حالة من الفزع التام بشكل مطلق إذا أفسدوه. فهناك أشخاص لا يسمع المرء منهم على الإطلاق سوى هذا النوع من الطرح- بعضهم من حزب المحافظين المسنين في مكان ما في شلتنهام Cheltenham، كما تعلمون- وهم يطرحون ببساطة أنه يجب أن تتم إزالة كل كتاب لي، ثم يضعونه في الخزانة ويغلقون الباب.

■ **راشيل هولاند: إذًا يجب أن تبدأ في القلق بشأن عملك في اليوم الذي تحصل فيه على مراجعة جيدة فيTLS؟**

تيري إيجلتون: حسنًا، كما يقولون، إذا كانوا يهتفون لك، فما الخطأ الذي تفعله؟ [يضحك، (ثم يستشهد بالجزء التالي من إنجيل متى "المترجم")] 'طوبى لكم عندما يسبكم الرجال".

أزمةُ النَّقْدِ الأدَبيِّ العربيِّ (الواقع والمأمول)



يكتب:
د. عبد الرحمن عبدالسلام *

هذه مقالةٌ حَمَلَ على مكابدتِها حَمْلاً، إخلاصنًا للنقد الأدبي العربي في واقعه الراهن ومستقبله المأمول. من ثَمَّة نجازف بطرح سؤالين عفويين: هل يوجد نقدٌ أدبيٌّ عربيٌّ؟ وهل لدينا نقادٌ أصيلون حقيقيون؟ قد تأتي منا مجازفة أخرى لنبادرك بإجابة مباشرة: نعم، عندنا نقدٌ، ونقادٌ؛ لكنَّك - حتماً - تتساءل: فأين تكمنُ الأزمة إذاً؟! هنا تشرعن المقالة وجودها بحيثيات دامغة من استقراء الحاضر واستشراف الآتي في آن. من ثَمَّ نشرع في مقاربة الشأن: نقداً ونقاداً، واقعاً ومأمولاً؛ عبرَ تأطيرٍ ثلاثيٍّ يكاشف واقع النقد، ويشخص مشكلات الناقد، ويبلور مرتكزات التفكيك الأزموي مستقبلاً؛ وذلك على نحو ما سيرد تباعاً في أحيزة المقالة:

أولاً: في أزمة النقد العربي:

لعله مما يريح أنفسنا، نحن العرب، النتائج المباشرة لأي استقراء وئيدٍ أو عَجِلٍ، لتاريخنا النقدي الذي يُثبتُ الذخيرة النقدية في المسير التاريخي للعقل النقدي العربي؛ وبخاصة في فترات الزهو والازدهار العالقة بذروة المعارك الأدبية ممثلةً في عنفوانها البليغ إزاء الخصومة حول الطائيين:أبي تمام، وأبي الوليد البحتري، والاختصام الحاد والتعصب المفرط حول المتنبي؛ وصولاً إلى معارك العقاد مع شوقي، والعقاد والرافعي، والرافعي وطه حسين، والاحتدام اللجب حول كتاب "في الشعر الجاهلي" وما نتج عنه من كتابات مختلفات أثْرَتْ الوجود النقدي الأدبي ائتلافاً أو اختلافاً؛ مروراً بمحمد أحمد خلف الله، ونصر حامد أبي زيد، وما أثير من جدلٍ حميدٍ وذميمٍ حول الشعر الحر (التفعيلة)،انتهاءً بزوبعةٍ عاصفةٍ لا تزال ترافق "قصيدة النثر" و "الكتابة الجديدة" في تجلياتها الحداثية وما بعد الحداثية بقسطٍ ضخمٍ لا يخلو من وخزٍ أليم ما فتئ ينخر في شرعية وجودها ومقدار حضورها.

هذا التكشيف المستشرف أفق التاريخ الذي عمدنا إلى إقامته في بؤرة الوعي وعمق الذاكرة العربيين، لا يحوز شفاعةً ولا وِساطةً ناجعتين لنفي الأزمة أو طمس معالمها، بله على النقيض يفاقم حضورُه حضورَها ويعمق مأساتها؛ من حيث قدرتُنا البدهية على كشف مقدار الانحدار والتراجع عن سدة ما أنجزه الرواد العرب قديماً وحديثاً. بناءً على إقرار هذه الحقيقة الماثلة في الواقع غير مغفولٍ عنها، يمكننا طرح أهم تجليات أزمة النقد العربي فيما يأتي:

● **التبعية النقدية:**

يلوح لي اقتناعٌ مفادُه، أن انقطاع الوعي النقدي الراهن عن هضم التراث واتقان تَمَثُّله من حافة، وفتنة الدور التبشيري الذي مارسه الرواد من النقاد العرب في أوائل القرن الماضي من حافةٍ أخرى، قد أسهما معاً، سرّاً وعلانيةً، في وجود أزمة تبعيةٍ مسرفةٍ في انحنائها واستسلامها لفعل أوربةٍ نقديةٍ باذخةٍ مكَّنَتْ لفعل هيمنةٍ مطردةٍ أتت على كل مفصلٍ من مفاصلنا النقدية في معمورة النص الأدبي العربي. غير أنَّه من الحكمة ألّا نلقي بالكلام على عواهنه من دون مناقشةٍ أو تساؤلٍ قد يفندان ظنوناً غير حميدة تجاه استخلاصنا المبدئي في شأن التبعية النقدية؛ لذلك نقرر الخُلاصتين الآتيتين:

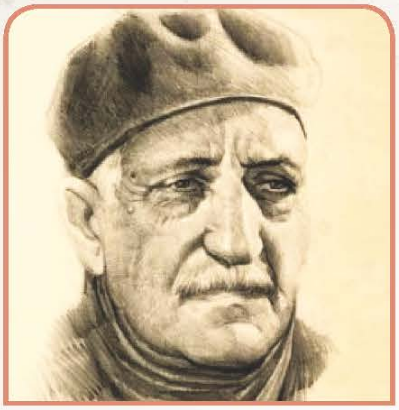
الأولى: خلاصةٌ احترازيةٌ مفادُها منع المزايدة علينا في شأن حتمية اتصال الشرق بالغرب، وبخاصة أن العالم كله بفعل الثورة الاتصالية والمعلوماتية، قد أضحى قرية كونية صغيرة متداخلة ومعقدة؛ إذْ إنَّ هذا شأنٌ لا نماري فيه قيد أنملة، ولسنا من دعاة التقوقع في جُحْرِ ضبٍّ عربيٍّ؛ إيماناً منَّا بتكامل الحضارة الإنسانية، وأثر الجوار المتوسطي الأوروبي، وفعل المثاقفة التاريخية والفكرية بين طرفي المتوسط شمالاً وجنوباً، كما أنني لستُ ضد الحداثة أو ما بعدها من حيث هي سنن تاريخي لازبٌ.

الثانية: إذا شئنا أن نُسَلِّمَ بما ورد في الفِقْرَةِ السابقة- وينبغي أن نسلم به - فإنَّه من المسلَّم به أيضاً، ألَّا يفضي فعلُ الاتصال والعصرنة والمثاقفة ... إلى ما فيه واقعنا النقديُّ من مسخٍ واستنساخٍ سافرين؛ بحيث تلاشت معالم الهوية العربية الفارقة لها من أغيارها الأُخر؛ حين تحول النقد العربي- إلَّا ما رَحِمَ ربِّي- إلى تقليد فجٍّ تحت وطأة الدهشة الحضارية والانصدام الحداثي؛ عملاً بمقولة: "وَلَعُ المغلوبِ بتقليدِ الغالبِ" فأضحى الناقد العربي

مستغرقاً فيما يسميه إدوارد سعيد بـ" النسخ المباشر" معمماً ذلك على الفكر العربي برمته؛ يقول: "يساورني الانطباعُ بأنّنا في العالم العربيّ نقوم بالنسخ المباشر، ما أن يقرأُ الواحدُ منّا كتاباً من تأليف "فوكوي وكرامشي" حتى يرغب في التحول إلى "كرامشي" أو "فوكوي" لا توجد محاولة لتحويل تلك الأفكار إلى شيءٍ ذي صلةٍ بالعالم العربي." إنّ خطر هذا النسخ- فيما نرى - يكمن في أمرين:

الأول: تحقيق عملية التماهي الكامل مع المنسوخ والافتتان به، والتفنن في تبعيته القُذَّة بالقُذَّةِ؛ في سياقٍ من الفخر بمواكبة الموضة واستلهام روح العصر.

الثاني: إنّ الاستغراق في النسخ ينجم عنه -تلقائياً - غلق منافذ التراث والترفع على إلهاماته، من جهةٍ، ومن جهة ثانية يفقد الناسخ المنبهرُ أصالتَه الذهنيةَ والفكريةَ ويضعف قدرته الذاتية؛ فيكفُّ عن الحفر والإبداع والإضافة إلى منجزات الآخرين؛ بفعل السحر والسكْر اللذين مارسهما عليه فعل الأوربة أو الغربنة. ويغدو الخطر هنا متفاقماً؛ ذلك أنّ الناسخ لا يقع من المنسوخ موقع الأصل فهماً وإدراكاً وهويةً؛ فهو، مهما تطابق، آخرُ مختلفٌ، كما هو في الآنِ عينه، منسلخٌ عن تربته التي كوّنته وشكّلت مدركاته فهماً وتصوراً وحكماً؛ فيصبح بينَ بينٍ؛ لا إلى هؤلاء ولا إلى أولئك، كما أن المنسوخ ذاته مغايرٌ للواقع العربي في لونه ومذاقه؛ لأنه خُلق لواقعٍ غيره؛ فلا يمكن أن يتلبسه ويتعشق فيه مندغماً به. من هنا يتحتم النشاز، وتلزم الغربة والغرابة معاً. وهذا هو خطر التبعية المنسحقة للآخر من دون أدنى رغبةٍ في المقاومة والاستقلال والتفرد.


عباس العقاد


أحمد شوقي

● افتقاد النظرية:

وفقاً لما هو ماثل في واقعنا النقدي، فإنه يفتقد النظرية النقدية الناجمة عن مرجعيات فكرية وثقافية وفلسفية متجذرة في عالمنا وتاريخنا العربيين؛ ذلك أن الوعي النقدي العربي لم يشأ؛ ومن ثمّ لم يقدر على ابتناء إرادة ذات نزوعٍ استقلالي؛ استسلاماً منه لمواضعات الوهن العربي العام. وبه فإن اختطاطه لسيرورة نقدية نوعية، شأنٌ لم يتحقق بالقدر الذي تنجم عنه مواصفات النظرية النقدية؛ شأنُه في ذلك شأنُ الواقع العربي في مجالاته كافة. وقد ترتب على ذلك لزاماً هرولةٌ خَدِرَةٌ إلى النظريات الغربية الجاهزة ونقلها من دون هضمٍ وتَمَثُّلٍ حقيقيين؛ فوقع الإقحام والجبروت والعنتُ على النص الأدبي العربي تلفيقاً وتزويراً تحت خدعة المنهجية ووهم النظرية العالميتين؛ فجاء خطابه، في كثيرٍ من ممارساته، شقياً، ممزقاً، مأزوماً.

● غياب المدرسة النقدية:

ترتب على ما سلف، ألّا يكمل النقد الأدبي العربي عادةً مليحةً كان قد بدأها في طوره الريادي الباكر؛ حين تكوّنت المدارس الأدبية والنقدية مثل: جماعة الديوان، ومدرسة أبولو، الرابطة القلمية، العصبة الأندلسية، وجماعة الأمناء لشيخها أمين الخولي، والعقاديون، والرافعيون، والحسينيون - نسبةً إلى العقاد، والرافعي، وطه حسين- غير أن هذه المـدارس قد انحلت أواصرهـا، وتبعثرت مكوناتها متلاشيةً مع الزمن؛ لتحل محلها "شللية" غوغائية انتهازية مقيتة. في هذا السياق تتموضع الجامعات العربية غير ذات صفةٍ فارقةٍ في الحضور النقدي المتمايز من نظرائه كما هو شأن الجامعات الغربية؛ ذلك أنّ الجامعات العربية في جلّها، لم تعمد بإرادة صُلبةٍ واعيةٍ، إلى بناء خططٍ وبرامج علمية تفضي إلى تكوين فلسفي وثقافي وفكري عميق ومتجذر؛ يؤهل لبذرة ناقد واعد؛ وخاصةً أنّ مرتاديها في الأقسام الأدبية متواضعو المستوى في درجاتهم التعليمية؛ وهؤلاء هم المصدر الذي يُنتخب منه صفوتُه ليكونوا أعضاء هيئة التدريس مستقبلاً، ومن ثم نقاداً؛ ناهيك عن ظروف العُسْرَةِ العسيرة التي تمرُّ بها الجامعات وأساتذتها ليكونوا على ما هم عليه من انشغالاتٍ لا علاقة لها بالنقد ولا بالعلم برمته.

● المنهجية:

يتحدد المنهج في زمرة من الإجراءات المنضبة التي يُفترضُ فيها أن تفضي إلى نتائج سليمة ومرجوة؛ متكئاً على مرجعيةٍ فكريةٍ وثقافيةٍ وفلسفيةٍ؛ تشكّلُ له إطاراً مرجعياً هو بمثابة البلاغة العامة الحاكمة لميكانزم الإجراء ورؤية الحركة النقدية تجاه النص.

ولعلّه من النَّصَفَةِ - والإنصافُ شريعةٌ - الإقرارُ المترع بيقين الحق والحقيقة، أن واقعنا النقدي ظفر بزمرةٍ من النقاد العرب المخلصين الذين اجتازوا في

مهارةٍ، عثرةَ المنهج بممارساتهم النقدية الناضجة؛ في مقدمتهم طليعة جيل الرواد من أمثال طه، والعقاد، وأمين الخولي، ومندور، والقلماوي، وضيف، ...وصولاً إلى شكري عياد، وعز الدين إسماعيل، ومصطفى ناصف، وصلاح فضل، وجابر عصفور، والمَسَدّي، وكمال أبي ديب، ومرتاض، ومحمد بنيس،... ونفر قليل يتفرقون هنا وهناك في العالم العربي من طنجة إلى البحرين.

وبرغم الاعـتراف الـصادق بما سلف، فإنّ إشكالية المنهج في النقد العربي تُسهم في تأزمه؛ وذلك من وجهين متناقضين:

الأول: وجهٌ يتمثل في فقدان المنهج وتحول الممارسة النقدية إلى فتون انطباعي فوضوي تتجلى فيه الذاتية المفرطة غير الأمينة في موضوعية أحكامها وصلف توجهها.

الثاني: وجهٌ متعلقٌ بوجود المنهج وتَمَثُّلِه. لكنه وجود وتمثل حرفيان يتطابقان تطابقاً كاملاً مع الإجراءات النقدية التنظيرية المستخلصة من تجارب النقاد السابقين على نصوصٍ مختلفة عمّا هو بصدده؛ الشأن الذي يكفل للعملية النقدية الاستغراق في غواية الشكلية والتقليد والتلفيق الساذجين والبهلوانيين اللذين يقمعان وجود النص ويخضعانه لفعل إكراهٍ مقيتٍ؛ رغبةً في ركوب سنن الآخر وحذوه القُذَّةَ بالقُذَّةِ؛ وهو ما من شأنه سحق الخصوصية الذاتية للناقد وإفقاده مائز ذوقه ونكهة دُرْبَتِه وخبرتِه الأصيلتين. وهذه الوضعية عند أكثر النقاد المتلمسين بادئ سُبُلِهم من الدرجتين الثانية والثالثة؛ ذلك أن النضج النقدي منهجياً يُلهم صاحبه فسحة الحركة وميزة الحرية والإبداع في الإجراء والممارسة والانتخاب تجاه النص المنقود؛ فالناقد الأصيل أكبر من المنهج الذي هو مطيتُه وأداتُه في الاشتغال والتناول؛ يخلقه منسجماً مع خصوصية النص ومقصدية الخطاب غيرَ عابئٍ بقيد النسق وسجن الإجراء.

● غياب التكاملية النقدية:

لقد وقع النص الأدبي العربي فريسةً لممارسات جزئية انعزالية. وآيُ تفصيلِ ذلك؛ أنَّك تجد الناقد قد يقع في غواية الهوس بالشكل والأداة على حساب المضمون؛ كما هو في شأن البنيوية الشكلية، أو أنه يفتتن بالمضمون مهملاً اللغة والأداة التي أنتجته، أو هو مُسْتَفَزٌّ تجاه المبدع؛ ينهمك في استبصار شخصيته وعقده وأمراضه وتاريخه على حساب النص، فإذا عكف على النص قد يخضع لفعل تواطؤ خفي يحمله على الافتتان به مبرزاً إيجابياته غافلاً عن علاته ومساوئه...وهكذا دواليك تكاد تُحرم من ممارسة نقدية ذات طابع كلي تتجاوز كشف المعنى الجزئي إلى مهاد ابتنائه ونموه ومعايشته؛ لتصل به إلى تمام مقصدية الخطاب الذي يشمله ويهيمن عليه ويميزه من أغياره.

● لغة النقد:

تمثل لغة النقد في ثوبها الحداثي تحديداً، إشكالية معقدة في تلقيها والتفاعل معها؛ وذلك لجملة أسباب لعلَّ من أهمها، اعتياد الذائقة العربية المقاربات الاستهلاكية المباشرة؛ استجابةً دفينةً لتجذر البعد الشفاهي في الثقافة العربية. من حافة أخـرى، فثمة فـرقٌ بين اللغة الرفيعة الراقية في سبكها وحبكها التي تقتضي صبراً وأناةً في تلقيها، وهذا شأن كل فكرٍ عميق؛ كلغة سيبويه الوصفية المعيارية التي كتب بها قواعد النحو؛ ثم استلزمت شروحاً كثيرة لم تنقطع حتى اليوم، وبين الرطانة اللغوية ذات العنت، والانبهام التام التي تصيبك مللاً ورهقاً؛ فإذا جعلت تفتش في حبائلها لم تظفر بشيءٍ، أو بشيءٍ كبيرٍ؛ ذلك أن هذا المسلك اللغوي المتكلف على غير هدي، لا يكشف المعنى ولا يُبِيْنُ أسراره ولآلئه؛ فضلاً عن معايشته وابتنائه وتنميته إلى معارج علويةٍ شفيفةٍ ومبهرةٍ، وإنَّما هو فعل تبديدٍ للمعنى وبعثرة للخطاب في ردهاتٍ من التيه والضلال التي لا ظفر فيها ولا طائل من ورائها.

هذه تجلياتٌ ستٌّ قفزت عندي إلى صدارة المشهد النقدي المأزوم؛ قد تزيد عند بعضٍ وقد تنقصُ عن آخر؛ وذلك وفق الخبرة والتجريب في ساحة الميدان النصي العربي. وهأنا ألقي بها إلى القارئ الكريم للفكر والمدارسة والحوار؛ لعلَّنا نستخلصُ وصفةَ علاجٍ ناجعة في تجاوز أزمة النقد العربي على نحوٍ مأمولٍ.

ثانياً: في أزمةِ الناقدِ العربي:

عطفاً على ما سلفَ في شأن أزمة النقد الأدبي العربي المعاصر، نستكمل طرفاً موصولاً بتلك الأطاريح؛ لكنَّه مخصوصٌ بالناقد ذاته لا بالنقد، مع إيماننا الكامل بارتباطهما - النقد والناقد - ارتباطاً لا فكاك فيه، ولا محيص عنه؛ إذ هما كينونةٌ وجوديةٌ بعضُها من بعضٍ بلا فصلٍ أو إزاحةٍ. غيرَ أنَّه من الاحتراز والاحتراس معاً، تأطير هذه المعالجة بجملة مبادئ أوليةٍ نأمُلُها ناجعةً في فضِّ الاشتباك حول ما يُحتملُ إثارته من جدلٍ قد لا يسلمُ من بهتانٍ عظيمٍ إذا أسفر عن مراميه الخبيثة، أو أقلّه سوءُ نيةٍ مركوزٌ في طيات صدرٍ غيرِ سليمٍ. من ثَمَّ نؤطِّرُ الآتي:

● أزمةُ الناقدِ/ أزمةُ الواقعِ:

لعلَّه ممَّا يضمن للناقد العربي قليلَ عفوٍ وبعضَ شفاعةٍ في مساءلتِه عن سرِّ تفاقم أزمته الراهنة، الإقرار بتراجع الواقع العربي في مجالاته الفكرية، والفلسفية، المعرفية، والثقافية،... إنَّه واقعٌ مأزومٌ بكثافةٍ لا خجل فيها ولا حياء يعتريها. بيدَ أنَّ أسوأ ما أفرزته هذه المحنة النَّزقة في تمددها على المستويين: التزمُّني والتزامُني، هو تبددُ الذات العربية في أشتاتٍ متفرقاتٍ؛ الشأن الذي صبغها بالضعف، وأسبغ عليها فاقةً مدقعةً في قواها ومقوماتها؛ أفضت بها إلى زعزعة القلاع الحصينة، وإخضاع بُنَاها لفعل جبروتٍ ونزفٍ بلا انتهاءٍ. وقد هالها، إذا هي أخذت في تأمل واقعها ومآلاته، وخزٌ عنيفٌ لإحساسها الغائر بقهرٍ قاهرٍ وقعَ عليها من الآخر الذي تربَّصَ بها محتلاً، ونهَّاباً، ومهيمناً، ومعوقاً لكل أسئلتها النهضوية الحقيقية. وبه فقد احتدَّ الوعي العربي في تفكيك إشكالية هذه الذات وحتمية البحث عن هويتها الحضارية ضمن أزمتها

التي غارت في كينونتها وكأنّها أزمةُ كونٍ، أو هو كما يقول أسعد رزوق:" المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية. إنّها بكلامٍ آخر، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكِيانية الكبرى، وإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات أو يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها. وهي بالتالي تتعلق بمسألة استشراف هذه الذات الحضاري والقيمي ورصد اتجاهاتها ونزعاتها. وفي هذه المشكلة تتجلى أزمة هذه الذات وكأنّها أزمةٌ حضاريةٌ وأزمةُ كونٍ."

في هكذا واقعٍ تتخلف فيه أسباب إنتاج المعرفة بكل صنوفها إلّا أسباب الجهل والخرافة، ينشأ الناقد العربي الذي نسائله، تائهاً، ممزقاً بين قداسة التراث وفتنة الحداثة؛ مأخوذاً بتوترات شتى تأتيه من كلِّ جانبٍ وما هو بقادرٍ على الصدِّ والمقاومة وتَبَيُّنِ سبيله القويم مرجعيةً، ورؤيةً وإجراءً. وإنَّ العدل الذي نتوخاه في المساءلة، ليكفلُ الإدراكَ الرهيف بحيثيات الأزمة عبر أمرٍ بدهيٍّ في سطوعه وبرهانه؛ مفادُه أن الناقد ابن بيئته، وناتجُ واقعه؛ فمن المنطق أن يتجلى مأزوماً، وأنّه من النَّصَفَةِ أنْ نفهم ذلك، وأن نستشفع له به.

● ندرةُ الوجود/ صعوبةُ الصِّناعةِ:

أحسبُ أنَّ واقعاً كالذي شخَّصناه، من الحكمة ألّا نسرف في ابتغاء النقاد الحقيقيين فيه بكثرة، وألّا نأمل في سقف العالمية النقدية الفاعلة بحيوية في إنتاج المعرفة، والإسهام في المنهجية؛ حتى لا نُوقِعَ أنفسنا تحت وطأة جَلْدِ الذات ووخزها؛ ذلك أنَّ شأن صناعة الناقد الأصيل، لا تتوقف على أمر الموهبة الـثَّرَّةِ فحسبُ؛ وإنّما تقتضي لزاماً، صقلاً مُكْلِفَاً طويل الأمد؛ يستلزم سكنى التراث وهضمه من كثْبٍ في أريحية وأناةٍ، فيما هو، في الوقت عينه، عارفٌ بتعاريج الحداثة، متقنٌ رؤاها وطروحاتها؛ ملتحماً بروح العصر؛ مشبعاً بفلسفاته ومناهجه. غيرَ أنَّ الأهم مما سلف، إدراكُ الناقد تفاصيل واقعه، ومشكلات مجتمعه، وقضاياه الكيانية الضاغطة، ورصد آماله وطموحاته... ينبغي أنْ تتأتّى للناقد قدرةٌ على بلورة رؤيةٍ وموقفٍ من مجموع الواقع، والانغماس في دوره الرسولي الإشعاعي أو الكهاني المبشر بالحلول والرؤى النهضوية والتنموية التي تضمن عصرنة المجتمع. وأنّى هذا إلّا لمن رَحِمَ ربي فاختصه بالخِيَرَةِ والاصطفاء؟!

● الأزمة لا الإنجاز:

ثمة مغفرةٌ ألوذ بها من لدن النقاد عامةً، والأصدقاء المقربين منهم خاصةً، مفادُها عدم مؤاخذتي على إهمال أحدٍ أو نسيان إنجازه الذي أثرى به حاضرنا النقدي ممن نجايلهم ونشهد فضلهم؛ ذلك أنَّ مراد المقالة كشف مواطن الأزمة العالقة بالنقاد لا رصد إنجازهم؛ الذي نطمع أنْ تواتينا فرصةٌ أخرى لتتبع أعمال المخلصين منهم ووضعها موضعها اللائق بها في حيزه وحينه.

... أمّا وقد احترزنا واحترسنا بمبادئَ ثلاثةٍ على نحو ما طرحناه، فقد آنَ لنا مباشرة تجليات أزمة الناقد وفقَ ما يرد:

أولاً: أزمةُ التكوينِ:

تبدأ الإشكالية التكوينية للناقد العربي منذ نعومة أظفاره؛ حين تتلمس أقدامه عتبات النُّظُم التعليمية والمعرفية في واقعنا؛ ذلك أنَّ المنظومة التعليمية تكاد تُبنى وتُدار على غير هديٍ أو فلسفةٍ؛ وكأنَّ همَّها إزاحة مدخلاتها البشرية والخلاص منهم بتخريجهم ذوي شهاداتٍ لا كفاءاتٍ؛ من حيث تَعْمَدُ إلى تمكين آليات الحشو والتلقين، والحفظ والتسميع، في مناخ سلبي في الإدراك والتلقي؛ لتبني العقلية العربية وفق نظام "الكتالوك" وسنن اشتغاله الآلي. وبه نأسف لحال أولئك الذين ألقت بهم أقدارهم إلى أقسام الدراسات الثقافية في الجامعات العربية؛ ليتخرجوا فيها غير متقنين علوم اللغة التي هي أدوات النقد ومفاتيحه التمهيدية إلى النص؛ ناهيك عن فهم النظريات الأدبية والنقدية وممارستها إجرائياً على واقع النصوص.

من جهةٍ ثانية، فإنَّ الرؤية الحاكمة للمسير التكويني للناقد العربي عبر روافده التعليمية، تقعُ فريسةً لخدعةٍ، وجهلٍ؛ وذلك من زاويتين:

الأولى: زاويةٌ تتعلق بخدعة " سوق العمل" التي شاعت وتعمقت في العقل التعليمي وبخاصةٍ في سقفه الجامعي. وهي مقولةٌ حقٌّ في ذاتها؛ من حيث هي جزءٌ يسيرٌ من فلسفةٍ كليةٍ عامةٍ؛ ينبغي أنْ تَغْزِلَها مع غيرها من الغايات الأُخَر التي حددها مجتمع المعرفة الحديث لأفقه الحضاري، وهي أربع: المعرفة، العمل، بناء الذات، التعاون المجتمعي. لكنَّ الواقع المسخ اللاهث وراء ماديات العصر، أغفل كلَّ هاتيك المُرَادات متشبثاً بـ "العمل" وحده من دون إتقانٍ وتَمَهُرٍ أصيلين يكسبان جدارةً بالمنافسة عالمياً.

الثانية: زاويةٌ تنبجس من الأولى وتتمايز عنها نوعياً؛ من حيث هي عالقةٌ بالجهل بالقصد الأسنى للغاية التعليمية التي ينبغي أن ترتبط بعُرًى وُثقى ببناء الشخصية العامة للمتعلم؛ وذلك من خلال تكثيف الوعي بالشق المهاري المتقن لآليات اشتغال العقل ونظم التفكير بصنوفه العامة، والنقدي بخاصةٍ. إنَّ مسألة "التفكير الناقد" ينبغي أن تكون أولويةً مُلِحَّةً فيما قبل الجامعة؛ فيما هي في الجامعة حجرُ الزاوية وذروة سنام الأمر كلّه. ولا أحسب أنَّ في هذا حداثةَ كشفٍ أو عظيم ابتكار؛ لأنه مُـدْرَكٌ عالمياً منذ أن سطَّر قديماً فيلسوف الصين العظيم " كونفوشيوس" مقولته الخالدة: " تعليمٌ بلا تفكيرٍ جهدٌ ضائعٌ، وتفكيرٌ بلا تعليمٍ أمرٌ محفوفٌ بأشدِّ الخطر." إنَّ وعينا بحتمية تمكين ذهنية التفكير النقدي في صُلبِ الشخصية، وتحويل ذلك إلى ثقافةٍ ومُناخٍ عامينِ، لهو فلسفةٌ عاصمةٌ من الزلل والانغماس في الخرافة والضلال؛ من خلال ملَكَةِ الفحص والتساؤل، والاكتشاف، والاستدلال استنباطاً، واستقراءً وتمثيلاً، وممارسة حرية القبول والرفض مسوغين بموضوعيةٍ؛ بعيداً عن نزوعات الهوى، وفتنة المصلحة الشخصية. وافتقاد الناقد العربي في تكوينه لهذه الحاسَّةِ، أو للكثافة النوعية

منها، هو جوهر الإشكالية التكوينية لديه؛ إضافةً إلى هذا، فإنَّ النقد قد رَكِبَه من ليس من أهله ممن لم يتخصصوا في علوم اللغة والبلاغة ونظرية الأدب؛ فهبَّ ودبَّ فيه كل ناعقٍ يهرفُ بما لا يعرفُ.

ثانياً: أزمةُ التأدلجِ:

إنَّ مساءلة الناقد العربي في طوره الحديث في أوائل الألفية الماضية، تكشف عن افتتانه بكلمة مركزية؛ تمثّل السرَّ الأعظم لكلّ توجهاته فيما بعدُ، وهي كلمة "المعاصرة" التي ارتبطت بالرعيل الفذّ من العقلانية الليبرالية البرجوازية الذي كوَّنته ثورة 1919م لتفكك به أيديولوجيا الهيمنة الإقطاعية، والتمترس الغيبي، وتنأى بمصر عن واقعها وماضيها معاً. غير أنَّ فتنة المعاصرة تداخلت في الصميم، مع أسئلة ثلاثة حول: الهوية، النهضة، والحداثة. وقد شكّلت هذه الأسئلة الشائكة مساراتٍ مغايرةً لفعل الأيديولوجيات المختلفة التي تجاوزت محض المعرفة والأفكار، إلى صراع المذاهب وسجال الفِرَقِ والعقائد الذي نما وتعمق في حميا عدائية تَسِمُ بالعمى الفكري وتحجب البصيرة عن رؤية الآخر والحقيقة في آنٍ. من هنا ننوه إلى أيديولوجيات نقادٍ ثلاثة:

الأول: الناقد اليساريُّ: وهو الصنف الذي تبنى الأيديولوجية الاشتراكية في تجليها الواقعي الجديد القائم على معانقة الواقع، والالتحام بالجماهير في أبعادها الطبقية العاملة والكادحة. من ثَمَّ تتأطر وضعية الأدب في كونه صاحبَ رسالةٍ اجتماعيةٍ سياسيةٍ تقدميةٍ؛ تَعْمَدُ إلى بعث الوعي الشعبوي والجماهيري العام تجاه قضايا الواقع وتحرره من ربقة الإقطاع وطغيان الطغمة. لذلك نفهم كيف نظر السياب للشعر على أنّه محض "وسيلةٍ للتعبير عن فكرته السياسية والاجتماعية." وقد حمل لواء هذه الأيديولوجية نقادٌ مَهَرَةٌ من أمثال: محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، لويس عوض.... كما كانت مجلة "الثقافة الجديدة" المنبر الأكثر ذيوعاً في هذا الاتجاه.

الثاني: الناقد الملتزم: وهو الصنف الذي آمن بفكرة "الالتزام" وجعلها صُلبَ أطروحته الأدبية. وقد تجسد في التيار الليبرالي الوجودي القومي الذي بنى أيدولوجيته على ثنائية متكاملة: البعد الفلسفي الوجودي، والبعد القومي العروبي. وفيه تتحدد هوية الأدب بعامةٍ، والشعر بخاصةٍ؛ في البعد الرؤيوي الميتافيزيقي. هكذا نفهم كلام مطاع صفدي: "إن الشعر العظيم يتحد بالميتافيزيقا المطلقة؛ لأنَّ كلاًّ منهما باعثٌ للحرية الكبرى". وقد دافعت مجلة "الآداب" البيروتية لصاحبها سهيل إدريس، عن هذا الاتجاه وأفردت جلَّ مساحتها له.

الثالث: الناقد الحداثي: وهو الصنف الذي حمل لواء الحداثة في أعلى درجاتها صخباً ونزقاً متكئاً على مقولة "الحياة" في بعدها الإنساني المطلق؛ مؤمناً بوحدة الحضارة الإنسانية، وضرورة اندماجنا بالغرب والتماهي معه، وإحداث قطيعة حادة مع التراث العربي، بله تَعَمُّدُ نفيه وإزاحته. لذا يمكن وعي فحوى عبارة جبرا إبراهيم جبرا المؤثرة: " على الشعر أنْ يبتعدَ عن حدو الإبل ويقترب من صوت النبوة"؛ فيما يوسف الخال يؤسس في بيانه "مستقبل الشعر في لبنان" للأصول المذهبية للاتجاه عبر عشر نقاط متكاملة. أمّا أدونيس؛ فقد تزعم هذا الشأن غيرَ مدافعٍ فيه، وبلغ به ذروته من المحو والانخلاع عن الجذور والأصول العربيين؛ وصولاً إلى "قصيدة النثر"، و"الكتابة الجديدة"؛ يقول: " ماحياً كلَّ حكمةٍ... هذه ناري، لم تبق آية، دمي الآية، هذا بدئي..." وقد لعبت مجلة: "شعر" اللبنانية الدور الأهم في هذا الاتجاه.

لكأنّي بك الآن تتساءل متعجباً: أين الأزمة في ذلك التأدلج الذي عرضته لنا؟! وأنا أجيبك؛ رغبةً في إزالة العجب وتبيان المشكل؛ فأقول: إنَّ الأزمة تكمن في أمرين:

الأول: أمرٌ يتعلق بخطاب الناقد المؤدلج الذي انصرف عن تبئير الوظيفة الأدبية، والجمالية، والثقافية للنص، إلى حيث الانخراط في خدمة الأيديولوجيا والمصالح المتعلقة بها من خلال الاتكاء على المضامين النصية والرسالات التي تبثها لروادها والمشايعين لها؛ أملاً في تعميق رؤاهم ونصرة أحزابهم. وبذلك فَقَدَ الناقدُ ركناً ركيناً من مهمته النقدية إزاء النص الأدبي؛ ليتحول إلى مفسرٍ، أو مبشرٍ أو داعيةٍ مذهبيٍّ.

الثاني: أمرٌ ناجمٌ عن المناخ الضاغط الذي صنعته الأيدولوجيات المختلفة، وهو حُمَّى الصراع، وفتنة الجدل، وحدة الخصومة، وارتفاع نبرة السجال إلى عراكٍ عدائيٍّ باذخٍ. ولما كان من خصائص الأيديولوجيا - أية أيديولوجيا- أنها تطرح رؤيتها على أنّها الأكملُ والأصوبُ؛ ومن ثمَّ الأجدرُ بالاعتناق والاتباع؛ فإنّها تُكسب شيعتها عماوةً دامسة؛ تحجب بها عن بصائرهم نسبية الحقيقة ليقينها بالحقيقة المطلقة التي في حوزتها. وهو شأنٌ ترتب عليه من كلّ شيعةٍ مؤدلجةٍ، تَعَمُّدُ إهمالِ النصوص الأدبية للفِرَقِ والمذاهب المناوئة بصرف النظر عن مكنونها الجمالي وقيمتها الأدبية، بله الاستماتة في تحقيرها والحط من شأنها وإزاحة أية قيمة فنية عنها؛ لأنَّ تصور الأدب هويةً وغايةً، مختلفٌ بحسب كلِّ أيديولوجيةٍ على حدةٍ.

ثالثاً: أزمةُ العُصْبةِ أو القبيلةِ:

تتجلى هذه الأزمة في زمرة نفرٍ من النقاد العرب؛ إمَّا على المستوى القُطْريِّ المحلي، أو على المستوى الدولي العربي؛ حيث يشكّلون وجوداً نقدياً أشبه بهوية العُصْبَةِ أو القبيلة التي تجمعها الذرائعية المشتركة، وتفتنهم المصلحة الواحدة؛ فهم وحدةٌ وإن كانوا متفرقين أيديولوجياً، إلّا أن مبدأ النفعية يعلو فوق كلّ مبدأ آخر، وهم لأجله ينتهكون فكرة المَعْيَرَةِ والكفاءةِ لصالح منتسبي العُصْبة؛ فيتفننون في تمكينهم، وعلو كعبهم، وفرضهم على النصوص والناس؛ عملاً بمبدأ تبادل المصالح، ومقولة سماسرة الأسواق: "شيِّلْني وأشيِّلك". وهو منطق "شلليٌّ" مقيتٌ لا علاقة له بالنقد أو بالحقيقة، أو بالقيم العليا: الحق، والخير، والجمال؛ وإنَّما بالكسب والتكسب المتبادلين.

هذه العُصْبَةُ القبليةُ تراها أكثرَ ما تراها، متحلقين حول فتات المؤسسات الرسمية؛ يُمسكون بتلابيب منافذ نشرها، وجوائزها؛ ضاربين عرض الحائط بأية قيمة فنية أو أدبية؛ المهم أن يكون الفائز ضمن أفراد العُصْبة التي تعضد وجودها، وتحصّن قلاعها، وتعمق سلطة حضورها وهيمنتها في المنح والمنع؛ استلهاماً لذهب المعز وسيفه. كما يهولك حضورُهم الدائم في كلّ أنشطتها، ومؤتمراتها، وندواتها؛ يكرسون لخطاب الكهنوت النقدي الثقافي - على حد تعبير الناقد المتميز أيمن تعيلب - مستغرقين في تبرير الخطاب السلطوي والتبشير به، وتفنيد أي حجاجٍ يخالفه. ولقد يروعُك صدمةً ودهشةً، أنْ تقبضَ على شعورِ بعضهم متلبساً بنرجسيةٍ مستفزةٍ؛ تُسْكِرُها صنميةٌ متألهةٌ - نسبةً إلى الصنم- تستعذب الطواف حولها، ورفع القرابين إليها. وهذه الشرذمةُ الفاسدةُ المفسِدَةُ، أشرُّ من يمارسُ خطاب الإرهـاب والترهيب النقديين على المخالفين من خارج العُصْبة؛ فلا يتورعون في رميهم بكل نقيصةٍ، ووصمهم بكلِّ مثلبةٍ، وإزاحتهم عن كلِّ موقعٍ، والتشنيع عليهم في كلِّ منبرٍ؛ ذلك أنَّهم مسكونونَ بوهم الجدارة والأحقية، وأنَّ مواقعهم الوظيفية حقوقٌ مكتسبةٌ يتملكونها ملكيةَ الـ "عِــزَبِ" الخاصة. ولـك - وأنـت العليمُ الخبيرُ بالدهاليز وخبيئاتها- أنْ تفهم، في خضم هذا الواقع المزري لنفرٍ متنفذٍ غيرِ قليلٍ من النقاد العرب في العالم العربي كله، محنةَ النقدِ ومأساةَ الناقدِ معاً؛ فإنْ لم تعِ، فاسترجعْ تجربة عبد العزيز حمودة في كتبه: المرايا المحدبة، المرايا المقعرة، الخروج من التيه.

رابعاً: أزمة البترودولار:

نختمُ هذه التجليات الأزموية بوقوع بعض النقاد العرب - وهم غيرُ قليلٍ - في غواية البترودولار والثقافة النقدية العالقة به والناجمة عنه. وهذا شأنٌ أشبهُ ما يكون بمسِّ الجنِّ أو إدمان الخمر؛ إذْ لا برء منه ولا خلاص له. إنَّ هيمنة الثقافة البترودولارية المتأتية عن الوفرة النفطية الخليجية تحديداً، قد أسهمت بقدرٍ كبيرٍ في زعزعة الحصانات النقدية لدى كثيرين من النقاد العرب وتحويلهم إلى بيروقراطيي معرفة؛ حيثُ أضحى أكثرُهم يهيم بها حلماً ورغبةً؛ مقدماً لأجلها تنازلاتٍ جمةً. ولا يغرنَّك في هذا المنعرج من الأزمة كبيرُ أسماءٍ وعظيمُها؛ ممن ترتجُّ لهم ممالك النقد في دولة العروبة؛ فقد رأيتُ بأمِّ عيني رؤية يقينٍ مباشرٍ، كيف تتضاءلُ هذه الأساطينُ أمامَ شعراء وروائيين وقصاصين من الدرجات الدنيا؛ لتحوز الرضا الـدولاريّ؛ فتكتب وِفْــقَ إرادتـهـم غـيرَ آبهةٍ بقساطيس القيم أو موضوعية الأحكام.

...وبعد، فقد وضعنا أمامك تجلياتٍ أربعَ لأزمة الناقد العربي تمس ذاته مساً مباشراً. وإنه لمن النَّصَفَةِ القول: إنَّ هذه التجليات الأزموية، لا يلزمُ بالضرورة أنْ تجتمعَ كلُّها في ناقدٍ واحدٍ - وقدْ تجتمعُ- وقدْ يتكثف حضورُها في مكانٍ دون غيره، لكنَّها على أية صورةٍ من الصور، كائنةٌ وفاعلةٌ. ولئن شئنا الإخلاص للنقد الأدبيِّ حقّاً - وأخالُ ضرورةً أنْ نخلصَ- فعلينا أنْ نملكَ شجاعةَ مواجهتِها ونقاشِها؛ بديلاً من نكرانها؛ ودفنِ رؤوسنا في الرمال.

ثالثاً: في اقتراحِ حلٍ لأزمةِ النقدِ الأدبيِّ العربيِّ:

تأسيساً على ما تمَّ تأطيره في الفقرتين السالفتين المتعلقتين بالنقد والناقد العربيين من قبلُ؛ ندلف إلى المآل الأهم في هذه الأزمة، وهو مسعانا نحو بلورة رؤيةٍ تبتغي الإسهام في كشف الغمِّ النقديِّ، وتفكيك إعضاله؛ عبر صياغة مقترحٍ لحلِّها في طورها الراهن. ولعلَّه صوابٌ، تأكيدُنا الصميمُ على لدانة الرؤية التي نتوخى إشاعتها، ومرونة المقترح الذي يتراءى أكثرَ واقعيةً ومقبوليةً حتى حينه؛ لأنه من النسبية بمكانٍ مكينٍ، ومن قابلية التغير والتطوير والتشعيب بشأوٍ منفسحٍ على كلِّ إضافةٍ حقيقيةٍ مخلصةٍ للهمِّ النقديِّ العربيِّ. وامتثالاً لهذه الروح ولرغبتها العميقة في النأي عن الصلفِ والعَجَلَةِ في تناول طرحٍ بهذا القسط من الأهمية، نمهد له بتأطير المبادئ الآتية:

أولاً: الإيمان يقيناً؛ بأنَّ أزمة النقد مرتبطةٌ بأزمة الإبداع.

ثانياً: إنَّ الأزمتين معاً - نقداً وإبداعاً - ناجمتان عن أزمة الواقع الحضاري للعالم العربيِّ.

ثالثاً: إنَّ أية انفراجة في هذه الأزمة، ستلزمُ ضرورةً، عن تنمية المجتمع العربي، وتطوره في مناحيه المتداخلة، وأنَّها إحدى إشاراته الواعدة صوب المستقبل المأمول.

رابعاً: إنَّه ما لم يتحققْ شرط الحرية الحقيقية لإمكان التفكير، والإبـداع، والتعبير، والنشر، فإنَّ جهود نسف الأزمة وتفكيكها، تظلُّ فرديةً أقرب إلى العبث أو الهذيان منها إلى الحقيقة؛ وذلك لسببٍ أصيل؛ وهو أنَّ النقد في جوهره، عقلٌ حرٌّ.

خامساً: حلُّ الأطاريحِ ذاتُ مقبوليةٍ وتقديرٍ؛ شريطةَ الأصالةِ، والإخلاصِ في الاجتهاد فيها من لدن ذويها.

فإذا تمَّ لنا استلهامُ هذه المبادئ على نحو ما أردناه لها، وأمكن إحكامُها في وعينا بلاغةً حاكمةً لرؤية الحلِّ، يمكن لنا أن نقرر في هدوءٍ، قولَنا: إنَّ شأن صياغة حلٍّ لأزمة النقد الأدبي العربي، لا يتأتى عبر سكِّ مصطلحٍ فرديٍّ، أو مقولةٍ موجزةٍ، أو جملة نقاطٍ مستقلةٍ تتوالى في سردها وكأنَّها "روجتة" علاج من مرضٍ يسهلُ البرءُ منه؛ وإنَّما الشأنُ رؤيةٌ متشعبةٌ ومتكاملةٌ ومعقدةٌ. هي - بالأحرى- "برنامجُ عملٍ" ذو بعدٍ إستراتيجيٍّ تزمناً وتزامناً؛ يقتضي اتساع الأفق وطول الأمد في حكمةٍ وصبرٍ جميلين.

ولمَّا كان هذا هو وعينا التأسيسيّ للأمر، فقد أفضى تأملنا تجليات الأزمة بآثارها المختلفة، إلى اقتراح برنامج حلٍّ يتكوّن من ركائز ثلاث؛ هي:

- فلسفة الفكر النقدي.
- الممارسة الإجرائية في النقد.
- القيم الأخلاقية الحاكمة للإنجاز النقدي.

هذه الركائز هي صُلبُ المقترح ومائز هويته. من ثَمَّ نشرعُ في تبيانها وفق الآتي:

أولاً: فلسفة الفكر النقدي:

إنَّ مرادنا من "فلسفة الفكر النقدي" هو ابتناءُ إرادةٍ عربيةٍ غيور؛ تنزعُ صوب الأصالة والامتياح من الذات، والإسراف في الاتكاء عليها نحلاً وصقلاً؛ لاستلال جوهرها واستلهام فرائدها؛ فنكون "نحن نحن" فيما نحس ونشعر ونتكلم به، لا "نحن" ممسوخين بغيرنا. إنَّها الإرادة الجسور في فقه "الأنا" وفهم اعتزاز الهوية، ويقين الثقة بالتدريب والتجريب، وفتنة الوجود الحر المستقل؛ الذي يأبى التبعية الذليلة، ويرفض النسخ والمسخ والتلاشي في الآخر. لكأنِّي بك الآن، وقد التقطتَ الخيط منِّي؛ لتقول لي: إنَّ الأمر الفكري المقصود، هو أشبهُ بسياسةٍ وثقافة عامتين، ومناخٍ حاكمٍ وفاعلٍ، بل هو سياسةٌ مخططةٌ، ومدروسةٌ بعمقٍ واقتدارٍ؛ ينهض بها أولو العزم من فلاسفة النقاد الأفـذاذ الذين تسكنُهم رؤيةٌ متحررةٌ لحفظ الكينونة العربية وديمومتها. وإنه لشتان بين نقدٍ يُنجز عن خلفيةٍ فكريةٍ ذات توجهٍ وسياسةٍ أصيلين، وآخر مكشوفٍ بلا سترٍ أو ظهيرٍ يتكئ عليه؛ فيتجلى عشوائياً، فوضوياً، مُجْتثّاً من غير ركيزةٍ أو عُمُدٍ، نقدٍ مَسْخٍ بلا روحٍ خاصةٍ، أو مذاقٍ فريدٍ.

ولعلَّك وإياي، نُقِرُّ متواضعين، بصعوبة هذا الشأن؛ لما يلزمُه من عمق وعـيٍ، ومتانة عزمٍ، وجَلَدٍ على المحن والدواهي الغلاظ. هذه القدرة العجيبة التي نشاؤها لأمرنا هذا، ينبغي أن تملكها المؤسسات الحكومية في العالم العربي، والجامعات، والهيئات الخاصة، والمؤسسات الثقافية والإعلامية القيِّمة على صناعة النقد وتحقيق شروطه؛ بما تضعه من خططٍ علميةٍ، وبرامج دراسيةٍ، وسياساتٍ عامةٍ؛ لسد ثغرة المشكل التكويني، والانتقال بالمعرفة النظرية إلى مهارة تطبيقية مُتْقَنَةٍ؛ ذلك أنَّ نقدنا العربي اعتاد الاعتياش على الآخر، واستكان لفضله وفتنته، وظنَّ المتماهون معه، أنْ ليس في الإمكان أحسن مما كان، بل هو تمام الأمر وذروة سنامه، بله مدعاة الفخر بالسير في الركاب، وتمثل الصرعة، والظفر بعبق المتن الرئيس الحاكم؛ فيما سواه هامشٌ عدميٌّ لا قيمة له.

وليت لنا أن نفهم لطيف الأمر على حقيقته من مراد القصد؛ إذْ لا يعني هذا الفكر الذي نبشِّر به، الانـزواء عن حركة المعاصرة، أو عدم معرفة دقائق ما أنجزته حركة النقد في شيوعها العالمي. لا! لنعرفْ، وندرسْ، وندققْ دون أن ننسخ نسخاً مباشراً كما نوَّه به إدوارد سعيد من قبل؛ بل نعرف بكلِّ طاقتنا النهوم، كلَّ ما يمكنُنا معرفتُه؛ لأجل هضمه وإذابته في مكنون خلايانا العروبية؛ ليخرج من لدنَّا خلقاً آخر بدمٍ وروحٍ عربيين؛ فما الليثُ إلَّا خرافٌ مهضومةٌ. وبهذا - وهذا وحده – يمكنُنا عبرَ فعلِ التجريب والمغامرة المتراكمة، أنْ نشكِّلَ المدارس النقدية ذات التمايز والجدل المثمر، كما يمكننا صياغة مبادئ النظرية النقدية العربية لترسخ وتتعمق مع الزمن؛ بديلاً من العالة التي تكللُ جباهنا في صغارٍ ومذلةٍ.

ثانياً: الممارسة الإجرائية في النقد:

إذا أدركنا بعمقٍ كنهَ الفكر النقدي الذي أشرنا إليه في الفِقْرَة السالفة، اتضحت لنا - نسبياً - سُبُلُ الهوية الإجرائية في ممارسة النقد الأدبي؛ لسببٍ وجيهٍ؛ أنَّها مولودُه وانعكاسُه. من هذه الحافة، يَعْمَدُ الناقد العربيُّ عن قصدٍ مقصودٍ؛ لحظةَ فعل الكتابة، أن يرفع عنه لُبْسَةَ النسخ، وكلفة المسخ؛ ليكون ذاته المتفردة؛ في عينه التي يبصر بها النص، وعقله الذي يشتغلُه فهماً ودلالةً، ويتسمَّعُ به إليه في معطياته وخصوصية نَظْمِه؛ سبكاً، وحبكاً، وبناءً. ومفاد هذا الكلام، أنَّ النقد يصدر عن روحٍ عربيةٍ؛ أصيلاً مائزاً في نكهته، حائزاً هويةً خاصةً؛ بعد أن استرد ذاته التي كانت أسيرةً لدى الآخر المستعلي عليه بثقافته وبتجربته الغربية النابعة منه، والدالة عليه دون سواه. هذه الروح هي الفيصل، كما هي المعين الأصل الذي يصدر عنه كلُّ شيءٍ؛ بحيث - كما يقول زكي مبارك- " يشعر من يقرأ لك، أو يستمع إليك، أنك تنقل عن قلبك وضميرك، وأنَّ لك خصائص ذاتية لا يزاحمك فيها سواك، وأنك لو نشرت مقالاً بدون إمضاءٍ لنمَّ عليك الروح قبل أن ينمَّ عليك الأسلوبُ."

غير أنَّ هذا الإجراء، يُلْزِم بقرار استقلالٍ تامٍّ في نشوء علاقة الناقد بالنصِّ، استقلال ينبعُ من ركام الخبرة الشخصية العميقة التي تكفل القوة والقدرة على تمام الفهم وعمقه، وعلى بناء المعنى وتنميته إلى قصد الخطاب... عليك أن تمنح نقدك فرصة أن يكتشف، وأن يبدع ويضيف؛ آخذاً من أصالتك أنت. هذا الوعي المكين بإفساح الإمكان أمام المدركات العقلية للناقد وعتوِّ لياقته الذهنية والتخييلية في الامتياح من الغوائر، وصيد اللآلئ، والمغامرة بالغريب والعجيب، وحسن التصور والحكم والتقييم؛ واقفاً من النص موقفاً كلياً جامعاً بين فتنة الجمالي، وزخم المعرفي، وعمق الثقافي، وغور النفسي، وطبقات الاجتماعي... النص الذي يتشيأ في ناظريه سؤالاً فلسفياً ووجوداً أنطولوجياً يقتضي تأويلاً منهجياً يضمر في حسبانه وضمن طياته، البنى المساقية والسياقة معاً؛ وصولاً إلى شمولية الخطاب في مراميه ومقاصده. ولا يتأتى هذا كلُّه بالوسطاء الذين يشوشون على بكارة المعنى في النص. من هنا يلزمُك - كما يقول زكي مبارك- أن" تحرر عقلك وقلبك وروحك من جميع الأوهام والأباطيل والأضاليل... يجب أن تنظر في جميع الأشياء وجميع المعاني نظرةً استقلاليةً منزهةً عن الخضوع لنظرات من سبقوك ولو كانوا أعظم الرجال؛ لأنَّ الغرض هو أن تصبح روحُك جارحةً من الجوارح، وهي لا تصير كذلك إلَّا إذا عوَّدْتَها الفهم والإدراك بلا وسيط." ولقد سبقت منَّا دعوةٌ لهذا الصنف من الفهم والإجراء؛ أي أن تدخل على النص الشعري "على بياضٍ" وجهاً لوجهٍ من غير مصادر أو مراجع؛ تاركاً العنان لأنْ تفهم، وتتصور المعاني ولطائفها وفق دهشة بكارتها عليك، وعمق استجابة حواسك وإدراكاتك النقدية لها. وقد شفعنا الدعوة النظرية بممارسة تطبيقية عميقة في أكثر من مقالٍ تمَّ نشره.

من حافةٍ أخرى، فإنَّ تفكيك أزمة النقد إجرائياً؛ تقتضي تعديل بوصلة الإجراء النقدي العربي ليكفَّ عن الانغماس المسرف في التنظير المعرفي المنقول، أو المسفوح عن الآخر- دون أن يهمله- لنستغرق حقبةً مديدةً في فتنة التجريب والتطبيق والممارسة الحرة التي تعمق ذاتها بذاتها وتشق سبيلها حفراً وئيداً عبر الدروب النصية، وتفتيح مغاراتها، واكتشاف أسرارها وخصائصها، وبلورة خطابها في رؤية كلية طموح؛ لا تغفل الذاتية ولا تستسلم للانطباع السطحي المباشر؛ مستضيئةً بإلهام المنهج وانضباط إجراءاته في غير عسفٍ أو اعتسافٍ. لنقلْ: إنَّ النصوص الأدبية هي بيت ميلاد المنهج ومسرح اشتغاله. ومواجهتها هي الفعل النقدي الأصعب على الإطـلاق؛ لأنها مدار الاحتكاك، ومحك الفهم والكشف والتصور، وميدان التأويل والمعايشة، وفضاء التمايز والارتقاء؛ لذا لا تعدم كثيراً من النقاد الذين يصيبونك بضجيجٍ عنيفٍ في استعراض النظريات والمناهج التي لا فضل لهم فيها؛ فإذا انتهى أحدهم من أمر سفحه النظري ليتورط في منازلة النص، زلت به قدمٌ بعد ثبوتها، وتعثرت خطاه؛ فجعل يلفِّق ويزوِّر مستعجلاً أمره؛ ليوهمك أنْ قد قضى وطره من غواية النقد وفتنة النص، وما هو بقاضٍ منهما شيئاً!! وفي هذا كلّه ينبغي أن تكون لغة الناقد مراعيةً مقام الاتصال التي هي فيه؛ لتميز بين النخبوية الأكاديمية، ومخاطبة الأدباء، والتواصل مع الجماهير من خلال الندوات ووسائل الإعلام المختلفة.

ثالثاً: القيم الأخلاقية الحاكمة للإنجاز النقدي:

آخرُ ما نختتم به ثالث الركائز الإصلاحية، هو البعد القيمي والأخلاقي في نقدنا العربي، وفيه نشير إلى إشاراتٍ ثلاثٍ:

الأولى: إشارة تتعلق بحتمية تفكيك العمى الأيديولوجي الذي يَغْشى الناقد فيُغْشي بصيرته بانبهام مطبق لا خروج عنه، ولا بصيص فيه. هذا العمى أو الاستعماء، يحوِّل الناقد إلى آلةٍ أو ترسٍ أصم في منظومة الأيديولوجيا؛ فيتقوقع في فلكها خادماً مصالحها على حساب الحقيقة، والقيم العليا؛ ممثلةً في الحق، والخير، والجمال. وبه تتلبس الممارسةُ النقديةُ سمةً عدائية قميئةً تنسف الخطاب الأدبي؛ رغبةً في الانتصار على الخصوم المناوئين؛ بصرف النظر عن الغنى القيمي والسخاء الجمالي والفني في النص. يتفرع عن هذا ضرورة تفكيك التمترس "الشللي" أو القبلي القائم على شبكة المصالح وشبهات الفساد؛ لأن هذه التحزبات "الشللية" غير عابئةٍ- أصـلاً- بإشكالية النقد أو الأدب، ولا تعرف في شأنيهما شيئاً غير الارتـزاق والمتاجرة والسمسرة الثقافية. وثالثة الأثافي في هذا الخراب الخلقي، أنك تصطدم بهيمنة هذه الزعنفة على مقاليد الأمر الثقافي والفني؛ متمترسةً بسياجٍ من فولاذٍ لا يقوى على خرقه العتاةُ المردةُ من إنسٍ أو جنٍّ. فأنَّى يكونُ لنا نقدٌ؟ وكيف نصنعُ النقدةَ؛ وهم يتعمدون -عن سبق إصرارٍ- إزاحة كلَّ موهبة حقيقية لا تنتسبُ إلى جلدتهم؟!!

الثانية: إشارةٌ تختصُّ بمقاومة ثقافة البترودولار، وما نجم عنها من ابتزازات للناقد الأدبيِّ بإغراءات دولارية لشراء ولائه، ومصادرة قلمه لحساب من يدفع أكثر. وبه فقد انزلق الناقد إلى متاهة التزوير؛ فصنع من "الفسيخ شربات" ورفع نصوصاً وأعمالاً إلى مصاف راقية كُلِّلت بمنحها الجوائز ونشرها على نطاقٍ كبيرٍ؛ مفروضةً فرضاً بحكم الخطاب النقدي المهادن الذي سوَّغ لها حيثيتها المزورة. وبه فَقَدَ العديدُ من الجوائز العربية رونقها وبهاءها؛ لشكٍّ دبَّ فيها، ولغطٍ حامَ حولها بعلة "التربيطات" والذمم الخَرِبَةِ.

وفي حومة هذا الألم، نشأ صنفٌ من النقاد الطفيليين ذوي الكفاءة المحدودة؛ إذْ بعضهم لا يعرف في النقد غير النزر الذي يلوكه في جميع الندوات، والصالونات، ويطبِّقه على جميع الأعمال؛ فالشاعر العظيم شأنُه شأنُ الشويعر الوضيع، ونجيب محفوظ غير مختلف عن روائيٍّ ناشئٍ. إنَّها وحدة المبضع والبضاعة. هو ذلك الناقد "السبَّاك" - كما يقول محمد عبد المطلب- "الفهلويُّ" الذي يصمخ أذنيك ساعةً من الصخب والثرثرة الفارغة حول عنوان العمل، أو فهرسه، أو جملة فيه... وهو في واقع أمره، لم يقرأ منه شيئاً. من حافةٍ أخرى يماثله بشكلٍ مختلفٍ في النوع والكثافة، الناقد "الملاكيُّ" الذي وثَّق نفسه على ذمة مبدعٍ بعينه؛ لا لعبقرية فذة؛ وإنَّما لمصالح مقبوضة. وهذا كلُّه يفتُّ في عضد مصداقية النقد والناقد، ويطعن في قيمه وأخلاقه؛ فما أحوجنا إلى الجدية، والموضوعية، والمَعْيَرَةِ الأمينة اللوذعية التي تكيل بالقسط، وتُوفِّي بالميزان القويم!

الثالثة: إشـارةٌ تتعلق بمقتضى خلقيٍّ رفيع؛ قوامُه النَّصَفَةُ في إعطاء كل ذي حقٍّ حقَّه من النقاد العرب الأصـلاء الذين يشغفُهم العلم، ويفتنُهم الإخلاص، وتستولي عليهم غواية الفتوحات المعرفية والنقدية المبهرة؛ فيعكفون عليها عكوف الزهاد في صوامعهم، ينجزون في صمتٍ، ويعملون في عفافٍ وأنفةٍ وشممٍ. ولئن كان لدينا قدرٌ من النقد الحقيقيِّ الذي نتشبثُ به ونلوذُ بحماه وقت حاجتنا في جيلنا الخمسينيِّ أو الستينيِّ؛ فهو لهذا الرعيل الفذ في طاقة صبره ومقدار احتماله، وفرادة إبداعه. وإنه لمن شيم الوفاء أنْ أنوِّه ببعضٍ من أفراد جيلي؛ لنجلِّي حقاً مستحقاً لهم، وهم: سامي سليمان، مجدي توفيق، محمد فكري الجزار، مراد عبد الرحمن مبروك، أيمن تعيلب، خيري دومة، عماد عبد اللطيف، محمد عبد الباسط عيد، محمود العشيري، سعيد الوكيل، محمد مصطفى حسانين، محمد الشحات، محمد بازي، محمد مشبال، سعيد كريمي، عبد الواسع الحميري، لؤي خليل، عبد الله إبراهيم...وغيرهم قليلٌ ممن لم تسعفني الذاكرة لرصدهم في هذه العجالة؛ آملاً أن تشهد أعمالهم المتميزة ديمومةً، وأن تتجسد في مشروعاتٍ تبلور هويةً عربيةً لنقدنا الأدبيِّ، وما ذلك على الله بعزيزٍ.

---

* كلية أحمد بن محمد - قطر

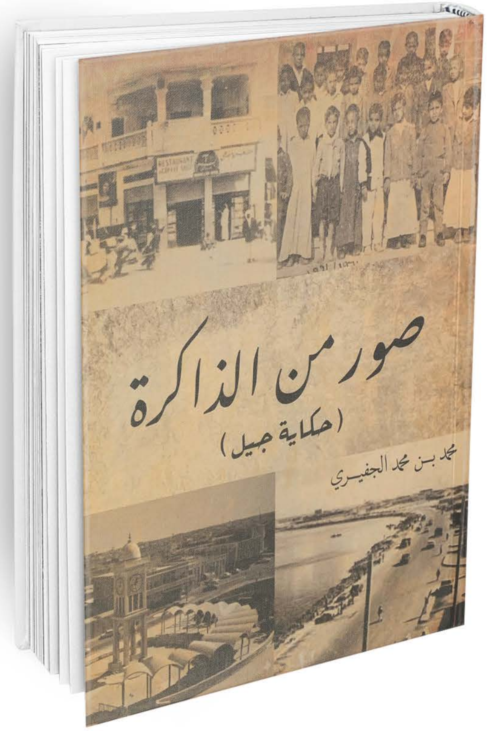


د. حسن رشيد
يكتب:

جزء من ذاكرة الجيل.. ومحمد الجفيري

هذا الكاتب القطري يطوي بنا الأيام.. ينثر عبر صفحات كتابه الثر "صوراً من الذاكرة" حكاية جيل.. يسرد حكايا جيلنا.. من ارتبط بالتعليم الإلزامي. وكان شاهداً على الانتقال الزماني والمكاني.. تلك النقلة التي تعتبر بحق نقلة نوعية.. معايشة الفرجان والأحياء. ومداعبة سيف البحر.. والتقاط الصقوع والحويت.. وصيد السمك. وممارسة لعبة كرة القدم في حرّ الصيف.. السماء لحافنا.. في شهور الصيف.. وأحضان الجدات في برد الشتاء.

محمد الجفيري.. عاشق لثرى هذا الوطن. أخذ يقلب في سفر الأيام. ومن ثم استحضر صوراً عاشها وخاض غمارها. صوراً من الحياة التصقت بذاكرة طفل شاهد النقلة النوعية في الحياة.. الانتقال من مرحلة "الفنر" إلى الكهرباء.. ومن "الكندري" إلى رفاهية وجود الماء في البيوت. ولكن ما كان ما زال ملتصقاً بذاكرته. عفواً ذاكرتنا الجمعية... كم هو جميل ورائع أن يحاول أحدنا أن يعيد عقارب الساعة إلى الوراء !! وكم هو جميل أن يتذكر تلك الأحياء ورفقاء الدرب وأحداثاً مرت بنا.. بعضها قد غلف كل ذلك بالنسيان. خاصة وأن الإيقاع السريع قد ساهم في محو جزء من ذاكرتنا.. من يتذكر الآن بساطة الحياة ؟. ولكنّ هذا الكاتب أعاد اللحمة إلى الذاكرة عبر كتابه.. كيف لا ؟.. والكتاب صور من الذاكرة. في الغلاف يجّسد أكثر من صورة. تحمل العديد من المضامين. في المدرسة الابتدائية في عام 1960. ثم صورة أخرى لمطعم "بسم الله" والانتقال إلى الكورنيش وبرج الساعة أشهر ميادين الدوحة. وأشهر الاحياء – الجسرة – الحيّ والحياة في آن واحد. في هذا الكتاب الثر.. يغوص كبحار ماهر – الجفيري – يطوي الايام يستحضر ما التصق بذاكرته. ويرتكن إلى زميل الصف الأديب الابرز الاستاذ عبدالعزيز محمد الخاطر – في صياغة مقدمة الكتاب. ومن هو الأقدر إذا لم يكن بوسعود. صاحب القلم الصادق والصريح والذي يملك كل هذا الحضور عبر صحافتنا المحلية وكل هذا الألق في نثر دوره عبر مقالاته التي تشكل بحق نقلة نوعية في صحافتنا العربية وليس المحلية. جرأة في الطرح والتناول. قلم منصف. إنهّ جرّاح ماهر. ولذا فقد انبرى "بو سعود" لكتابة المقدمة. خاصة وأن ينبش في ذاكرتنا. كيف لا ؟. والجيل.. جيلنا وجيل من سبقنا قد ارتبط بوشائج مع ما شكل جزءاً من ماضي وطن الشمس قطر. لذا فقد ارتبطنا جميعاً ببيوت الطين والمرازيم في فصل الشتاء، في لحظة انهمار المطر. وباصات المدارس، وضابط




محمد الجفيري

المدرسة وهو يلوّح بعصاه ورحلات الجيل. جيلنا من يسكن في فريج الغانم، الجفيري، الجسرة، البدع بالبحر.. وذكريات فرضة الدوحة وفرضة الشيوخ.. الآن لا أعتقد أن هذا الجيل يملك حكايات تروى.. عن ماذا يتحدثون ؟ هل عن "السمبوسة في مطعم بسم الله ؟ أم النامالييت هل يتحدثون عن شارع الكهرباء أو شارع مشيرب ؟ وفرحتنا لأول مطعم يقدم الشوارمه لزبائنه ؟ كم كنا سعداء في طفولتنا حقاً ونحن نمارس السياحة الداخلية ضمن الدوحة. كان الأمر جزءاً من الطقوس. بجانب تلك الفرجة على بعض الفاترينات. ما زلنا نتذكر بعضاً منها..

الجفيري.. يطوي الايام سراعاً. خوفاً من أن تمحى من الذاكرة بعضاً مما التصق بها، فالعمر يجري. ولا أحد الآن يتذكر ما كان إلاّ نادراً وبخاصة الجيل الجديد. وفرحة الطلاب في زيارة مدينة أم سعيد ودخان أو جولات البر أو البحر.. هذا الجيل لا أعتقد أنه يعيش فرحتنا. نعم. ما زلت أتذكر. فالفرحة تغلف الذاكرة و"ميز" الأكل في أم سعيد ودخان ورحلات الى "المايده وروضة راشد والحويلة والخور" الآن الدوحة تحولت الى مدينة أخرى.. تضم اجناساً عدة. والايام تمر سراعاً. ونحن نلهث خلف ما بقي لنا من الذكريات والعمر. من هنا شمّر الكاتب عن ساعد الجد واستحضر كل هذه الذكريات. قد يقول قائل. ماذا استفدنا من ذاكرتكم ؟ نقول إنها جزء من حياتنا.. وجزء من ذاكرتنا الجمعية.. "جون واندريه سعاده - والمصارعة في استاد الدوحة" أو حضور البهلوان من ايران مثل "ابراهيم جهانكير وخليل عقاب والقطري سعد إسماعيل" من هنا أخذ على عاتقه الكاتب أن يأخذنا في جولات ومحطات. نعم محطات هامة بحق في ذاكرة جيل كامل. لا يشكل جسراً للتواصل مع ابنائنا واحفادنا. ولا يرتبط بذاكرتهم ما شكل لنا جسراً للحياة.. شهر رمضان وكباب عزيز في "براحة الجفيري" نقطة الارتكاز لانطلاقتنا لعبور السوق وحيّ الجسرة.

والجفيري وإن كان يطرح جزءاً من ذاكرة الزمان فإن المكان أيضاً يحاصره. سواء ما ارتبط بالمدرسة أو الحيّ أو الرفاق. كيف لا. والإطار العام.. إطار جمعي. يشترك فيه كل الاجيال السابقة في تصوري. هذا الجيل لا يشعر بمعاناة الاجيال السابقة. ولا لذة الفوز بعد صراع حقيقي أو وهمي مع إطار متخيل!! ولا يملك ذاكرة كنا نملكها نحن.. ذكريات مرتبط بفرحة الفوز والانتصار. الهتافات بين جماهير نادي العروبة والأحرار. أو النجاح والوحدة على سبيل المثال لا الحصر. أو الحضور لمشاهدة فيلم سينمائي في دار السينما في أم سعيد أو احتمال قسوة البرد والحرّ سيان في سينما الأندلس أو سينما أمير وافلام جليانو جيما أو فان كليف أو الممثلون الهنود.. راج



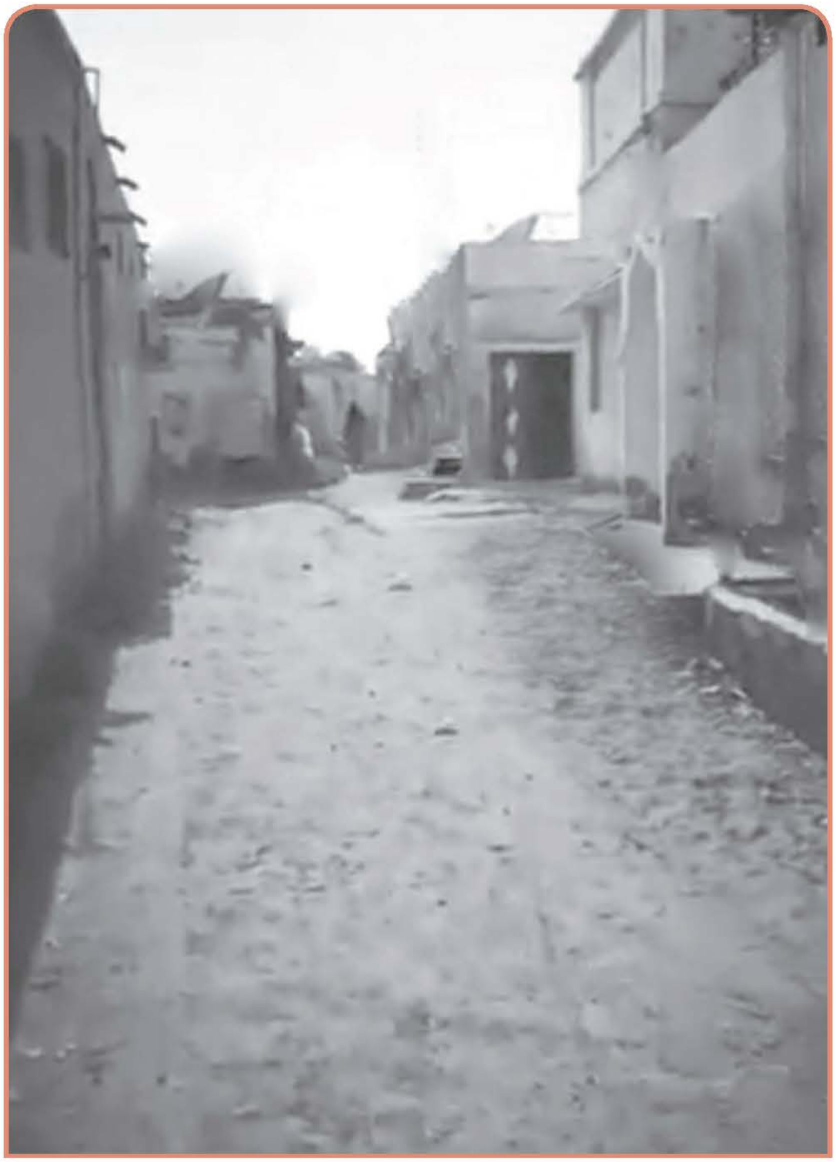
بيوت العمال في دخان

«صورة من الكتاب»

كابور.. شاي كابور، ممتاز، أو الافلام العربية في الأندية وصراع محمود المليجي.. أبو الذهب أو عباس فارس وسراج منير وكوكا وعلى فكرة من يتذكر الآن صور فاتنات السينما العربية هدية العلك ؟ أين الآن زمردة ؟ وهل سمع بها أبناء هذا الجيل.. وعقيلة راتب، وكريمان فاتنة المعادي وكوكا.. وصور الهدايا لنجمات فن الزمن الجميل عبر شرائنا "للعلوج" ومن يتذكر مفردات "أنا التوش؟" والمشاجرات حول لعبة "التيله" ومن يشعر بلذة وهو ضمن فريق المدرسة في رحلات إلى مدن وقرى قطر من الرويس إلى أماكن أخرى أو يجسد بروح الجماعة واللنج يعبر بنا مياه الخليج إلى ميناء مدينة المحرق لزيارة الأهل. أو تلك الفعاليات السنوية في المهرجان الزراعي في مكان مجلس الوزراء الحالي أو المهرجانات في الأرض الفضاء والذي تحوّل لاحقاً الى استاد الدوحة وتلك العروض وكان أبرزها صراع الأمة مع أعداء الامة ودور الأستاذ رفيق النتشة!! أيام طوتنا نحن الجيل القديم وطويناها سراعا !!

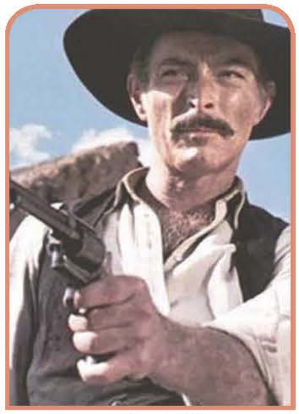
ذاكــرة الـجـفـيري.. تحوي الكثير من الأحداث. وقد يغيب أو يتلاشى العديد من المشاهد لأنه لم يكن شاهداً عليها. فهو من جيل أصغر منا. ولحق بالركب عبر الانتقال المكاني والزماني.. وانتقال الدوحة من مدينة صغيرة الى مدينة انشطارية. توسعت بشكل لافت. ومع هذا فهو يحتفظ بذاكرة حديدية. فأصدقاء الصبا لا يغيب عن ذاكرته اسم أحدهم. هل يحتفظ بهم في اللاوعي أم عبر مذكرات ادخرها للزمن ؟ إنه يستحضر رفقاء الصف والحيّ واللعب فرداً فـرداً. كما أنه يستحضر أسماء من ساهموا في خلق تواصل بينه وبين المعرفة. لعل أبرزهم أستاذنا. المربي الفاضل أحمد علي منصور. الذي ضمنا تحت جناحيه بأبوة رائعة. كان مربي صفنا منذ أول صف في المرحلة الابتدائية إلى آخر مشاوير الدراسة في المراحل هنا قبل التحاقنا بالدراسة في الخارج. كان معلماً وأباً وأستاذنا. وصاحب أول مطبوعة تحفظ للاجيال ما كان من صور للصفوف. وقد كنت ضمن محرري المجلة وكنت في الصف الخامس الابتدائي. ومن ضمن من كتب في تلك المطبوعة زميل الصف سيدي صاحب السمو الأمير الوالد بجانب نجله أخينا صلاح من زملاء الصف. منهم من رحل الى بلدانهم. ومنهم من تحت الثرى. ومنهم ما زلنا نلتقي بين حين وآخر. من امثال "حسين جعفر، رستم حاجي باقر وعدد آخر مثل اسماعيل زينل زميل الحيّ والصف وهذه سنة الحياة. في بعض الأحيان ينبش الجفيري في الذاكرة الجمعية.. ويطرح تساؤله أين من علمونا الأبجدية ؟ وفك الحروف ؟ أين هم هل هم أحياء ؟ لقد كان تأثيرهم واضحاً علينا. من هنا توقف كثيراً أمام العديد من الأسماء وكما أسلفت كان

الأبرز المرحوم "بو صلاح" الذي احتوانا تحت جناحه. وهذا ما دفع سيدي الأمير الوالد أن يذهب ويقدم واجب العزاء لأسرته في عام 2010 كما كنت أتلقى العلم خارج المدرسة برفقة سيدي الأمير الوالد والشيخ عبدالعزيز في قصر الأمير الراحل سمو الشيخ خليفة وكان مربينا حريصاً على أن نكون من النماذج في إطار العلم والمعرفة وهذا ما جعلني أحتل دوماً المراكز الأولى في الشهادة الابتدائية على مستوى قطر والمراحل التعليمية المختلفة. كان المرحوم "بو صلاح" أكثر من معلم. كان أستاذاً بمعنى الكلمة ومربياً وأباً لنا جميعاً يمدنا بكل ما يخلق لنا إطاراً للحياة. لم يكن "بو صلاح" بمفرده من يملك تلك المزية. كان الجيل بأكمله يملكون هذا الإيمان الراسخ. بأننا أمانة في أيديهم. المربي المرحوم محمد علي المحمود وبن غباش، عمر الخطيب، الأستاذ تيسير، الأستاذ ابو واصل، مضيوف الفرا وعشرات الأسماء ممن ساهموا في إنارة عقولنا بالمعرفة. من هنا كان الجفيري يقلب في سفر الأيام ويقدم العديد من الأسماء وفي كل فنون المعرفة الإنسانية حتى في مجال الهوايات مثل الرياضة بأشكالها وألوانها مثل سعد دبيبة وكامل عباس وعاهد الشنطي، قطار الذكريات عند الجفيري لا يتوقف عند محطة واحدة. وقطارنا أيضاً يطوي ما مضى من أيام . نتذكر ونتذكر. مع أننا مع الأسف لم نحتفظ بأي صفحة مما مضى. ونخشى كالعادة أن يرصد ذاكرتنا الآخرون وأن يقدموا افلاماً مضحكة في تاريخنا.. ما زلت أتذكر صرخة الزميل بو احمد - صالح غريب وهو يبحث في أرشيف المسرح عن تاريخ المسرح فلم يحصد سوى الفتات. وما زلت في حالة كمد من جراء فقدان الكثير من المقالات. وضاعت جهود الفنانة هدية سعيد في إيجادها. والاّ ماذا نقول عن ارشيف مجلة الدوحة في الاصدار الأول وأرشيف مجلة "المشعل" أو مجلة العروبة والعهد والخليج الجديد



بيت المؤلف القديم في براحة الجفيري «صورة من الكتاب»

وديارنا والعالم واخبار الاسبوع وجريدة العرب في الإصدار الأول ؟ أين الأسطوانات القديمة التي كانت تعتبر كنزاً لاذاعة قطر ؟ وقد نقرأ ذات يوم كما قرأنا أن قطر عرفت المسرح قبل اكتشاف البترول وأن العروض المسرحية قدمت في دار "اللزكرت" وهذا ما جعل الباحث العراقي يستشهد بالأمر فيؤكد أن الفنان القطري مارس الرسم ايضاً في "دار اللزكرت" يتم هذا دون حياء !! من هنا فقد كان جرأة من الباحث القطري ان يشمّر عن ساعد الجدّ. ويكون شاهداً على المقولة الأزلية "ما حك جلدك مثل ظفرك.. فتول انت جميع



فان لي كليف



راج كابور



محمود المليجي

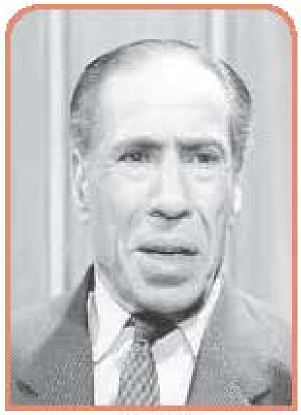


عقيلة راتب

أمرك" نعم الجفيري استمر في الانتقال عبر تواريخ لا تحدها فترة زمنية ولكن تشكل في ذاكرة هذا الجيل أمراً مغايراً للمألوف. لأنها بحق محطات هامة في ذاكرتنا.. مثلاً أول سباق لاختراق الضاحية في عام 1964 وحصول المرحوم سلطان الجابر على سبق الفوز. وكان سلطان لاعباً في نادي الوحدة بجانب الأساتذةأحمد علي الانصاري وشقيقه محمد ويوسف الساعي والمرحوم علي جديد ودخيل مسعود وعبدالامير زينل. أسماء مرت سراعاً واحتلت مكانها في تاريخ الرياضة بجانب السباق السالف الذكر هناك أكثر من سباق في هذا الاطار. مثلاً رفقاء ذاك الزمن يتذكرون السباق الذي شارك فيه "محمد البلش" شقيق الفنان "صلاح الملا" وكان في المقدمة وتوقف يدعو الآخرين إلى الالتحاق به حتى سبقه لاعب النادي الأهلي حسن علي.. وحصل على الجائزة بجانب سباق اختراق الضاحية. كان هناك سباق للدراجات الهوائية ومن أبرز المشاركين فيها الخطاط العراقي عبدالوهاب. والحارس العملاق عبدالمجيد وفرحات عباس. أسماء مرت وطوتها الذاكرة. ولذا فإن جهد الكاتب في رصد وتسجيل ما كان أمر في غاية الأهمية. حتى لا نسلم رؤوسنا كالعادة إلى الآخرين. كم هو جدير بالاهتمام أن تدعم الجهات الرسمية الأقلام القطرية المنصفة والواعية. وكم هو حريّ بنا أن نشدّ على أيديهم لأنهم يرصدون التحولات المختلفة في المجتمع. جولات عبر كل الأماكن، والأسواق، الفرجان، السكيك، الأشخاص، الأحداث، وجولات عبر أشهر المطاعم. مطعم الأثيوبي للفول في فريج النجادة. نعم.. كنا نعرف "الباجلة والنخي" ولكن على طريقتنا. أما هذا الاطار فكان في البداية غريباً علينا.. من ينسى المطعم الصومالي في شارع الأصمخ و"الآركيك" أو المطعم الايراني "قدرت" في فريج الغانم الجديد. كان لكل مطعم زبائنه، وأكلاته. بجانب المطاعم المختلفة في شارع الكهرباء.. وإن كانت ذات ارتباط بأكلات بلاد الشام.

قطار محمد الجفيري لا يتوقف كما أسلفت عند محطة واحدة. مائدته عامرة بما لذّ وطاب ولكن احتواء كل الصفحات في مقال من الصعوبة بمكان حقاً ذلك أن الفترة الزمنية ممتدة والتحولات تشمل كل الفعاليات. كما أن التطور قد أسبغ واقعنا المحلي. سنوات تلاحقت سراعاً. وهو كبحار ماهر يغوص في ذاكرة الأيام. ينبش في ذاكرتنا الجمعية. سواء ما كان مفرحاً أو مقلقاً. ففي صفحة "79" مثلاً يستحضر حادثة مرت سراعاً على قطر. وسجلها الكاتب تحت عنوان "تسمم" في هذا الفصل يقدم لوحة بانورامية لما حدث في عام 1967.. عام النكبة.. كانت الشائعات قد احتلت جزءاً من ذاكرة المواطن والمقيم واحتلت حجماً مبالغاً واتسعت دائرة الاشاعات والاتهامات. بأن المياه مسمومة. وقالوا ان الأمر مرتبط بالطحين. ذلك ان الباخرة التي جلبت الدقيق كانت تحتوى على الفيران. وأن سم الفيران قد اختلط بالدقيق. وآخر ادعى أنه مخلوط مع العيش "الأرز" تعددت الروايات ولكن اين الحقيقة ؟ والحقيقة انني شهدت موت احدهم "حسن جناحي" وكان صاحب محل ملاصق لمحلات الوالد يوسف الباكر "مشكاب" المواجهة لمحلات الوالد. إذاً الأمر لم يكن إشاعات. ولكن الحقيقة غابت حتى هذه اللحظة. وهنا يطرح الكاتب تساؤلاته. هناك أحداث أخرى ولكن الجفيري ليس مؤرخاً ولكنه مجرد شاهد على فترة من عمر الزمن. تحول فيها وطن الشمس الى واحة للأمن والأمان والسلام. ومن هنا يقلب الكاتب في سفر الأيام.

الجفيري.. شاهد.. رأى.. واحتك.. وعاش التجربة. وفي كل مرحلة شعر بطعم الأيام. رفقاء عاشوا في الحيّ ورحلوا، زملاء احتك بهم.. تشاجر معهم.. زملاء كونّ معهم فرقاً يتحدى الفرجان الأخرى اول ساعة يد حصل عليها.. وأول دراجة هوائية ركبها.. أول رحلة مدرسية شارك بها. أو "ميز" للأكل شارك زملاءه.. تعددت روافد حكاياه.. ونماذجه..


عباس فارس


كوكا


سراج منير


كريمان

لذا يعرج وهو يقلب في الصفحات إلى عدد من المشاهد والمواقف تشكل حلقات وحلقات من تاريخ الحيّ. بل كل الأحياء. وإن كان الاستحضار للفرق الصغيرة ذات الأسماء الرنانة. الأسود، النمور، الصقور، الشواهين.. الخ كما أن اللعبة الاولى نتذكرها جميعاً "التيله" وكرة القدم عبر "كرة ام بوز" كان الأهم تكوين اول منتخب عام 1970. نجوم ما زالوا أحياء. ونجوم تحت الثرى من أمثال "خالد بلان، عبدالأمير زينل، مال الله عبدالله، حسن السويدي، ديوك" ومن ينسى زيارة النادي الاسماعيلي ولاحقاً النادي الاهلي وزيارة محمد علي كلاي، واندريه وجان سعادة.. كم كنت أتمنى أن تتم الاستعانة بهذا الكاتب في رصد اسماء اللاعبين القدامى في فرق الفرجان مثلاً انا اتذكر بعض الزملاء ممن لعبت ضدهم من أمثال الصديق حسن جعفر أو عبدالله ذياب أو غيرهم. وأذكر لاعباً كان يمارس اللعب ضمن هذه الفرق في الحواري. كان لاعباً حريفاً اسمه "قاسم اليماني" إنه والد الفنان "علي ريشة" لذا أتمنى الاستعانة بأرشيفه. وهذه دعوة موجهة للصديق الأستاذ علي العلي. كماأن المرحوم الصديق علي عيسى بوحقب قد ترك ثروة لا تقدر بثمن وعلى الجهات الرسمية اقتناءها. لأننا كما أسلفنا من نهب ثروة المسرح وثروة الأغنية القطرية فلا نريد أن نفقد ما لدينا من ثروة في إطار الرياضة. خاصة وأن قطر رائدة في هذا المجال. لأنني مع الأسف أشعر بالغبن في كثير من الأوقات وأنا أقلب في الصفحات حول بعض الأقلام التي تطرح مضامين بلا دليل أو سند أو معايشة ولكنه يعتمد على مقولة "قالوا لي ؟".

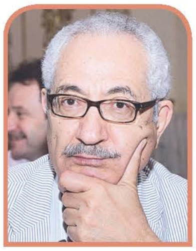
الكاتب.. يريد ان تحوي مائدته على كل الوان الحياة.. قدره أن وضع ذاته بين هذا الحدّ وذاك الحدّ. ولايمكنه الرجوع إلى الخلف. عليه أن ينبش كل الاوراق. وأن يكون شاهداً عبر سنوات عمره المديد في المراحل المختلفة، المرحلة الابتدائية والإعدادية ولاحقاً سنوات الابتعاث إلى خارج الوطن. قطاره كما أسلفت لا يتوقف.. سريع الحراك وهو القائد الماهر. يعرج هنا وهناك.. يتوقف، يتحرك.. يشاهد.. يراقب. سواء ما ارتبط بالمظاهر الاجتماعية أو خلافه. كان للحفلات وبخاصة ما ارتبط بالأفراح وليالي السمر فرحة لا توصف. خاصة إذا أحيا تلك الليالي فنانون ذو شهرة وصيت مثل محمد زويد وعوض الدوخي. بجانب من هم أقل شهرة في تلك الحقبة مثل أحمد سند، ادريس خيري، محمد راشد الرفاعي، حارب حسن، علي هزيم، عيسى بدر وحمدان الوطني وغيرهم. بجانب جيل جديد أخذ يشق طريقه مثل الفنان إبراهيم علي.. ولأن الجفيري شاهد بحق على مرحلة انتقالية حقيقية فقد استحضر نماذج عاشت في ذاكرتنا نحن مثل "درهميح وبوعكلي" وعلاوين "علي العماني" الذي اتخذ مجلسه فيما بعد مع مجموعة من زملاء الرحلة عند مطعم بسم الله. ولكن من ينسى نماذج أخرى مثل "حسن الراعي ؟" وشقيقه "جابر" أو حارس مرمى النادي - نادي الوحدة سعيد خميس سالم !! هذا السفر الادبي. رصد حقيقي. وتتعدد محطات الوقوف. ولقد ذكر موقفاً وإن مرّ عليه مرور الكرام. حضور المخرج نبيل الألفي الذي جنى على المسرح القطري طوال سنوات بقائه. كان طوال سنوات وجوده فقط ينظر على الأوراق. في تلك الفترة كان هناك فرسان يعملون في إطار الحراك الشبابي ولكن هذا قدرنا أن يستلم مقاديرنا بعض المنظرين حتى وأن كنا لا نؤمن بما يطرحون..

أخيراً أقول.. شكرا محمد الجفيري فقد كُفيت ووفيت. وأتمنى من زملاء الرحلة أن يساهموا في هذا الاطار من أمثال: علي الفياض، علي شبيب المناعي، محمد سعيد البلوشي، صالح أحمد غريب ووالدنا خليفة السيد المالكي. وأن تهتم الجهات المعنية برصد ما كان.. وأكرر الرجاء للأخ علي العلي أن يهتم بما تركه الصديق الراحل علي عيسى بوحقب.. من ذاكرة للرياضة خاصة وأننا قبلة الرياضة العالمية الآن.



«الكاتب المصري»

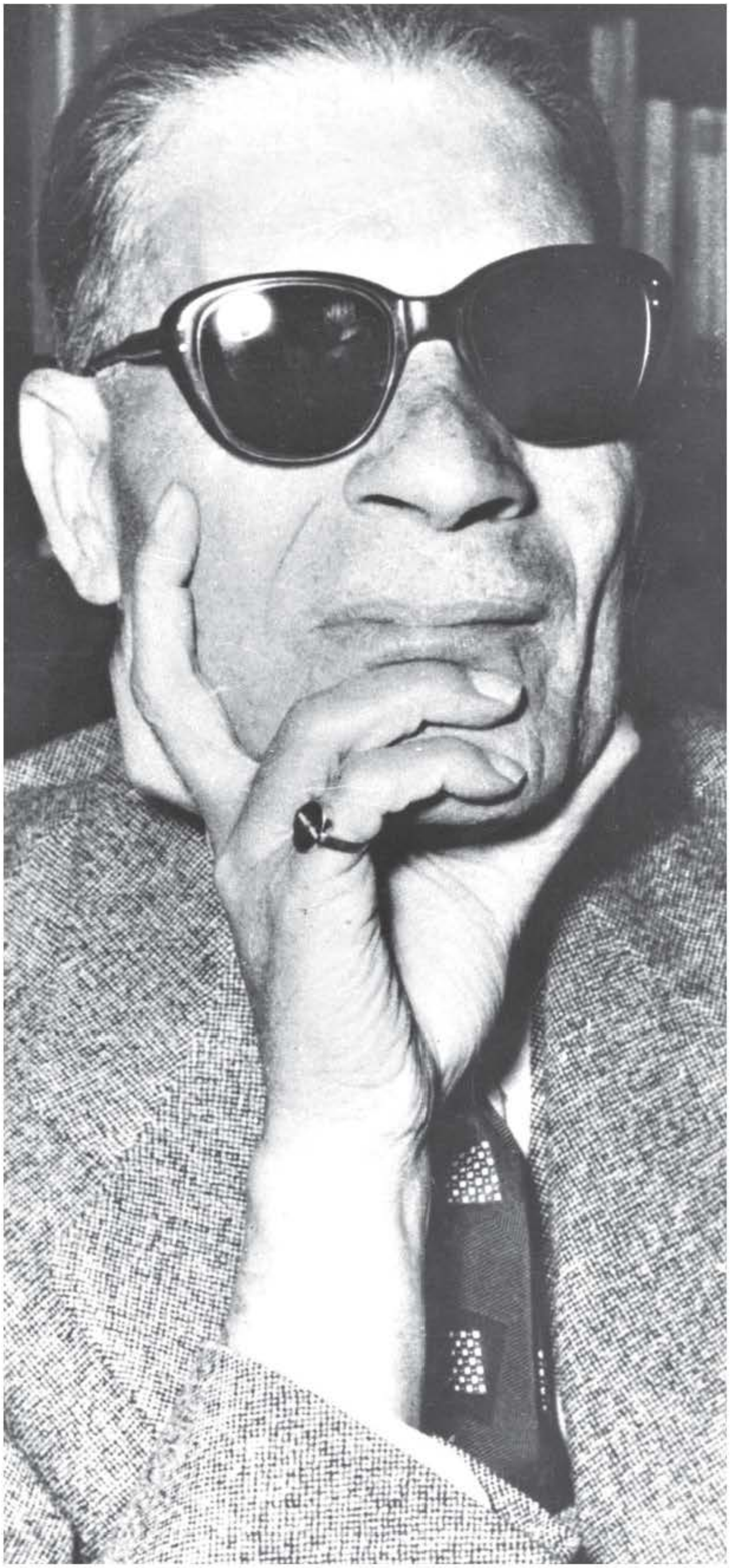
ودور طه حسين في تأسيس مجلة أدبية حديثة



يكتب:
د. صبري حافظ

مرت هذا الشهر الذكرى الثلاثون بعد المئة لميلاد عميد الأدب العربي (15 نوفمبر 1889 -28 أكتوبر 1973) دون أن يحتفل بها الواقع الثقافي بالشكل الملائم. واحتفالا منا بهذه الذكرى العطرة، وبدور طه حسين الكبير في عملية التحديث العربية، نتوقف هنا عن واحد من أدواره العديدة في تحديث الفكر العربي، وفي رفده بعدد من الروافد الكثيرة التي ساهمت في تطويره وفتح آفاقه على العالم الواسع. وهو دوره كمحرر لواحدة من المجلات الأدبية التي تركت بصمتها على مسيرة المجلة الأدبية والثقافية المتخصصة منذ تأسيسها في عام 1945 ألا وهي مجلة (الكاتب المصري).

ولا أظن أن طه حسين يحتاج إلى تقديم بمناسبة رحيله، فدينه يغمر أجيالا متعاقبة من المثقفين المصريين والعرب على السواء. وكل ما نستطيعه الآن ونحن نرى رياح التخلف والظلام تعصف بالعالم العربي من أقصى مشرقه إلى مغربه، هو أن نذكّر القراء بأن هذه المجلة الرائدة لم تكن إلا واحدة من الساحات العديدة التي حارب فيها طه حسين التخلف، وساهم في عملية التنوير العقلاني المتفتح على مد مسيرته الأدبية والفكرية الطويلة. كان طه حسين الذي حارب منذ طفولته الظلام بالمعنى المادي، فقد أدى التخلف إلى فقدانه للبصر في صباه، والمعنوي، قد استطاع في سياق كانت فيه مسيرة التقدم تسمح بأن تبعث مصر بالنابهين من شبابها للدراسة في الغرب، حتى ولو انحدروا من أفقر طبقات المجتمع، أن يحصل على افضل تعليم. وما أن عاد من بعثته في عشرينيات القرن الماضي حتى بدأ حربه تلك على أكثر من جبهة، لإرساء مشروع فكري طموح متعدد الخيوط والمحاور. فيه المحور النقدي الذي اهتم بنقد الأدب وتمحيص نصوصه وتحليلها بعد تعريضها لضوء الشك وطرح الأسئلة الجوهرية عليها. وفيه المحور الفكري الذي يتخلل كل المحاور، والذي بدأه



برسالته للدكتوراه عن ابن خلدون، وسعى فيها إلى رد المنهج العلمي في الفكر والاجتماع إليه، وإلى إحياء منهج رفاعة رافع الطهطاوي في إجراء حوار مستمر بين المناهج والمنطلقات الغربية الحديثة وبـين الأصـول العربية والإسلامية القديمة، وواصله بدراساته المهمة عن المذاهب الأدبية والفكرية المختلفة. وهناك أيضا المحور الإبداعي الذي فتح فيه بكتابه العلامة (الأيـام) باب السيرة الذاتية الخلاّقة في الأدب العربي الحديث، وأنجز فيه عددا لابأس به من النصوص السردية المهمة في الرواية والقصة القصيرة.

وهـنـاك كذلك محور الفن التمثيلي واليونانيات الذي اهتم فيه بتقديم كلاسيكيات المسرح الغربي درسا وترجمة، وبتيسير سياقات هذا المسرح الاجتماعية والفلسفية والتصورية للقارئ العربي، حتى يستطيع أن يستوعب نصوصه ورؤاه، وحتى يمهد الأرض لميلاد مسرح مصري وعربي لم يتأخر ميلاده كثيرا. وهناك أيضا محور التنظير الثقافي والفكري الذي يقدم فيه كتابه/ تقريره الثقافي لحكومة الوفد (مستقبل الثقافة في مصر) 1938 رؤية ثقافية وفكرية متميزة، أصبحت ميثاق العمل الثقافي الوطني المصري لعقود. تطرح على مصر مشروعها الحضاري والنهضوي الجدير بها وهي تستشرف استقلالها الحقيقي.

كـما كـان طـه حسين صاحب مـشروع تعليمي طموح، عمل بـدأب على تحقيقه على مراحل جعل شعارها جميعا أن التعليم حق وضرورة كالماء والهواء. بدأه حينما كان مستشارا تعليميا لحكومة الوفد في الأربعينات بفرض اللغة العربية كلغة رسمية للبلاد، وسن قانون التعليم الإلزامي، وتأسيس إدارة الترجمة بـوزارة المعارف، والتي صدر عنها مشروع الألف كتاب. وواصله بحفاظه على استقلال الجامعة، وترسيخه لمبادئ البحث العلمي



الرصين من خلال سلسلة من التلاميذ النجباء. لكن مشروع طه حسين التعليمي الطموح بلغ ذروتـه الجامعية حقا بتأسيس جامعة الإسكندرية كتجسيد مؤسسي لمشروعه الفكري والحضاري في (مستقبل الثقافة في مصر). وقد قام بإنشاء هذه الجامعة وكان مديرها الأول، وجعلها منارة علمية وبحثية للّقاء الحضاري بين مصر والعالم المتوسطي، وأحالها إبان إدارته لها، وفي سنوات قلائل، إلى واحدة من أهم جامعات البحر الأبيض المتوسط، تجتذب خيرة الباحثين الشباب من أوروبا نفسها، والتي أصبح للكثير منهم، وقد عملوا شبانا في جامعة الإسكندرية أثناء إدارته لها، شأن كبير فيما بعد مثل: جريماس، ورولان بارت، وميشيل فوكو، وإ. م. فورستر وروبرت جريفز وجون هيث ستبس وغيرهم.

وأثناء إدارته لهذه الجامعة، أسس دار نشر ومجلة (الكاتب المصري) التي شكلت الرافد الثقافي المهم لكل تلك المحاور. وطبع كلا من المجلة والدار بطابعه الثقافي والفكري الواضح. وقد وسم طه حسين افتتاحيته للعدد الأول من المجلة بـ«برنامج» ينطلق من تصوره الحضاري الذي يعتمد على أهمية الحوار بين ضفتي المتوسط حيث يقول في برنامجه:

«مصر بلد من بلاد البحر الأبيض المتوسط، أتاح لها مركزها الجغرافي أن تمتاز بين بلاد الشرق الأدنى بثروتها وقوتها وثقافتها. وأتاح لها هذا المركز الجغرافي ألا تكون أثرة ولا منحازة إلى نفسها ولا منقطعة الصلة بغيرها من أقطار الأرض قريبها وبعيدها؛ فهي تعطي مما عندها، وتأخذ مما عند غيرها، وتقيم حياتها كلها على هذا الأخذ والعطاء. وهي من أجل ذلك نهضت بمهمة التوسط بين الشرق والغرب في شؤون الثقافة والسياسة والاقتصاد. سبقت إلى التعاون مع الأمم المتحضرة القديمة، ثم استأنفته مع دمشق وبغداد وقرطبة، وهي الآن تمضي فيه مع بلاد الشرق كله، ومع بلاد الغرب كله، تنقل إلى الشرق خير ما عند الغرب من المعرفة، وتؤدي إلى الغرب خير ما عند



الشرق من تراثه الثقافي الخالد العظيم.»

ثم يقول إن المجلة «ستكون صلة ثقافية بأدق معاني هذه الكلمة وأرفعها بين الشعوب العربية أولا وبين هذه الشعوب وأمم الغرب ثانيا. ولكل أدب حي مقومان أساسيان، يكفل أحدهما له الثبات والاستقرار، ويكفل ثانيهما له النمو والتطور والارتـقـاء. فهذه المجلة ستحرص أشد الحرص على العناية بهاذين المقومين للأدب العربي، فتعنى بتقديم هذا الأدب، تدرس تاريخه وتكشف أسراره وتحيي آثـاره، وتعني بالأدب الحديث الذي ينتجه الممتازون من كتّاب الـشـرق العربي تذيعه وتدرسه وتنقده وتشجعه وتجعله غذاء لعقول العرب وقلوبهم وأذواقهم. وتهيئة لعقول غير العرب من أبناء الأمم الأخرى المتحضرة بحيث يمكن أن ينتقل إلى اللغات الأوروبية المختلفة ... وستأخذ هذه المجلة نفسها بقانونين لن تحيد عنهما مهما تكن الظروف: أحدهما الشدة على نفسها وعلى كتابها وقرائها فيما تنشر وما تنقل من الفصول ... والقانون الثاني هو الحرية الواسعة الكاملة السمحة فيما تنشر وفيما تختار من آثار القدماء والمحدثين، ومن آثار الشرقيين والغربيين. لا تنظر في ذلك إلا إلى الفن الخالص وقيم الثقافة العليا، وما يحقق التعارف والتواصل بين الذين يمثلون هذه الثقافة من رجال العلم والفن.»

ومنذ العدد الأول حرصت المجلة على تحقيق الـتـوازن بين الـشرق والـغـرب، بين القضايا العامة وقضايا الثقافة، بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، بين الماضي ونصوصه وهمومه وأعلامه والحاضر ومشاغله. وقد صدر من المجلة 32 عددا، أولها في أكتوبر 1945 وآخرها في مايو 1948، حيث أوقفها طه حسين وهي في أوج ازدهارها، حينما تبين أن أحد ممولي مشروعها وهو يهودي مصري من الصهاينة، ولذلك توقفت عقب إعلان تأسيس دولة الاستيطان الصهيوني في فلسطين. وبرغم عمرها القصير استطاعت أن تحقق جل برنامجها، وأن تأخذ نفسها بالصرامة الأدبية التي أعلنت أنها ستنتهجها، وبالحرية السمحة التي سعت إلى تأسيسها. وأن تكون بحق جسرا بين الثقافتين العربية والغربية، تقدم للمهتمين بالثقافة العربية في الغرب أهم ما تنتجه تلك الثقافة من إبداع وتأليف، فقد كان طه حسين على معرفة بكثيرين منهم يتزاور معهم في رحلته السنوية إلى فرنسا، ويتواصل معهم من مصر يستكتبهم أحيانا لمجلته التي فتحت صفحاتها للكثير من مثقفي الغرب، علاوة على مثقفي المشرق. ولم يقتصر الأمر على الفرنسيين، الذين كان طه حسين يعرف الكثيرين منهم، وإنما امتد الأمر لغيرهم؛ حيث نقرأ فيها مثلا لأهم أعمدة الاستشراق الروسي إغناطيوس كراتشكوفسكي أكثر من مرة.

وقـد قدمت المجلة على مد أعدادها ما يمكن تسميته بالقاعدة الأساسية لفكر التحديث الغربي، ونمـاذج من كتّاب آدابه المختلفة. حيث قدمت الفلسفة الوجودية في أكثر من مقال، وكتب داروين ونظريته عن أصل الأنواع، وفلسفة الفن عند ادموند بيرك، وتطور الأدب الأمريكي. وكان طه حسين يعرف بـول هـازار صاحب (أزمـة الضمير الأوروبي) ويرثيه كصديق عزيز في عدد ابريل



1947. كما قدم فيها سلامة موسى «السيمائية: المنطق اللغوي الجديد» قبل أن تصبح موضة لغوية ونقدية بعد أربعة عقود. ويتناول على صفحاتها قضايا الإبداع وعلم الجمال، والفن من أجل الفن، أو من أجل المجتمع. وظهرت فيها دراسات حسين فوزي المهمة عن الموسيقى الغربية، والتي تعلم منها المستمع العربي كيف ينصت لكلاسيكياتها وكيف يستمتع بها. بل إنها تقدم على صفحاتها أيضا مراجعة نقدية لكتاب لينين الشهير (الاستعمار أعلى مراحل الرأسمالية) حينما صدرت ترجمه راشد البراوي له، كتبها وقتها حسن محمود. فنحن هنا بحق إزاء الحرية المفتوحة على كل الرؤى والتيارات الجادة، وبعقل نقدي متفتح.

حيث نجد في أعدادها المختلفة دراسات قيمة عن المتنبي والجاحظ وأبي العلاء المعري والشعراء القدامى، كما نجد فيها نصوصا جديدة من القصص والقصائد والمقالات والدراسات الضافية ويُقدم فيها الكتّاب الغربيين والعرب على السواء بعين ناقد فاحص وبصيرة مبدع حقيقي. حيث يقدم حسن عثمان مثلا «دانتي والكوميديا الإلهية» التي كرس لترجمتها القسط الأكبر من حياته بعد ذلك. وفي مجال الشعر مثلا نجد فيها قصائد لشعراء كانوا شبابا وقتها، ولكن عددا كبيرا منهم ترك بصمته الواضحة على مسيرة الشعر بعد ذلك مثل محمد مهدي الجواهري، وعبدالقادر القط، وعلي محمود طه، وعبدالرحمن صدقي، وملك عبدالعزيز، وخليل هنداوي، وبشر فارس، ومير بصري وجميل صدقي الزهاوي، وأحمد الصافي النجفي، ولميعة عباس عمارة، وعبدالرحمن الخميسي، وحسن كامل الصيرفي وغيرهم. ونجد فيها قصصا ليحيى حقي، ومحمود تيمور، وحبيب الزحلاوي، وحسن محمود، وعباس أحمد، ورمسيس يونان، ومصطفى كامل فودة، وسهير القلماوي.

كما بدأ فيها طه حسين نفسه نشر قصص (المعذبون في الأرض) التي فتحت باب الواقعية الأدبية على مصراعيه. فتدفقت منه نصوص إبداعية كثيرة انشغلت بالشرائح المهمشة والمعذبة في الواقع المصري والعربي من ورائه. ووضعت قضية العدل الاجتماعي على خارطة الجدل والإبداع معا، وهي القضية التي مازالت حتى اليوم شاغل المجتمع العربي، وأحد شعارات ثورات الربيع العربي الراهنة.

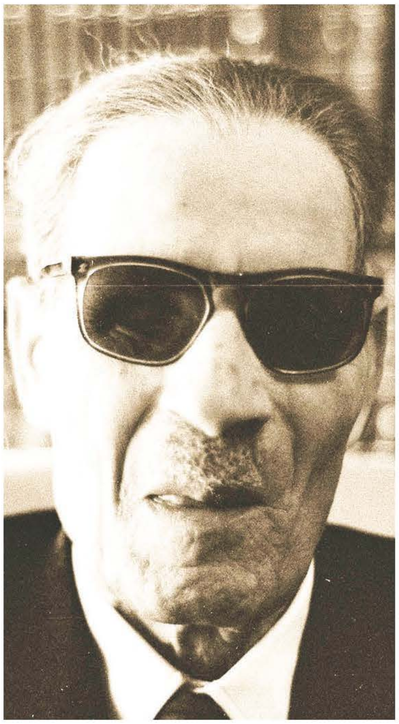
وكانت المجلة حريصة على تحقيق مجموعة من التوازنات: أولها التوازن بين هموم الأدب والثقافة وعالم السياسة والعلوم الاجتماعية المختلفة، حيث كانت عنايتها بالجغرافيا لا تقل عن اهتمامها بالتاريخ، أو تعاملها مع شؤون العالم العامة؛ خاصة وأنها صدرت عقب نهاية الحرب العالمية الثانية، وإلقاء القنبلتين الذريتين على اليابان. وهو الأمر الذي نتلمس آثاره بوضوح على صفحاتها. وقد حرص طه حسين بنفسه على أن تكون المجلة مصدر معرفة القارئ بحاضر الثقافة العربية والغربية العريضة معا. فكان يهتم بأبوابها العامة مثل رسائل ما وراء البحار الثقافية التي تقدم ما يدور في الثقافة الغربية وآدابها وفنونها، ومراجعات الكتب التي تتناول ما يظهر حديثا بالنقد والتعريف. وكان يكتب هو الأبواب التي يرى ضرورة أن تضمها المجلة حتى يجد من يقوم بها من بعده، وبعد أن يكون قد وضع لها معيارا ومستوى يصبو إليه من يقوم بالباب بعده. كما حدث مع باب ظهر حديثا الذي قدمه في الأعداد الأولى حتى عهد به بعد ذلك لمحمد سعيد العريان، ثم حسن محمود. أو مع باب ما وراء البحار الذي كتبه بعده كثيرون.

وقد اهتمت المجلة بجل الفنون في معظم أعدادها وكانت بها شهرية للمسرح، وشهرية للسينما، وشهرية للعلم، وشهرية الفن التي كتبها في البداية طه حسين نفسه متحديا عماه، ومقدما معرضا لمائه صورة من عيون الفن لمدرسة باريس (عدد يوليو 1946) يتناول فيها مدارس الرسم المختلفة ويصف الفوارق بينها ويحلل دلالاتها. حتى أصبح فيها شهرية للفن وأخرى للموسيقى وهكذا. ناهيك عن شهرية السياسة الدولية

التي تضع القارئ دوما في قلب العالم وما يدور فيه بين شهر وآخر.

وكان طه حسين فيما يبدو على وعي بمقولة جوته الشهيرة، بأن الثقافات تترجم ما تتشوف إلى إبداعه، أو ما هي على مشارف تخليقه، فكان يستشرف بترجماته وبما يوصي تلاميذه بترجمته حاجات الثقافة العربية الراهنة ومستقبلها. لأنه يدرك أن القارئ العربي الذي أخذت حساسيته الأدبية في التغير في حاجة إلى أدب جديد، ورؤى جديدة، وأفكار مغايرة لم يوفرها له كتّابه بعد، ويجد أطيافها جميعا فيما أنجزته الثقافة الأوروبية على مد ساحتها الواسعة من روسيا حتى بريطانيا، مرورا ببلده الأثير فرنسا بالطبع. لهذا كان يقوم بذلك على محورين: أولهما على صفحات المجلة نفسها حيث يقدم، هو وعدد لا بأس به من كتابها، الكثير من كتّاب الغرب القدامى منهم والمحدثين بشكل أكبر.

حيث يقدم طه حسين بنفسه بول فاليري وجان كوكتو وأندريه جيد، وجان بول سارتر والالتزام في الأدب، وريتشارد رايت والأدب الأميركي وغيرهم. بل إن مقالته الضافية عن فرانز كافكا التي يعرض فيها أهم أعمال كافكا الأساسية، عرض قارئ ناقد لها، لاتزال رافدا للمعرفة به وبطبيعة الحداثة التي شق طريقها في الأدب. وهذا هو الحال مع مقالته الضافية عن رواية (الوباء) والتي اشتهرت بعد ذلك في ترجمتها العربية بـ(الطاعون) لألبير كامو في عام صدورها، بل يفرد لها افتتاحية عدد أبريل 1947 بسبب ظاهرة استقبالها غير المسبوقة في فرنسا وقتها. وإلى جانب تقديمه لجوانب من أدب فرنسا وآداب أوروبية أخرى، نجد عددا آخر من كتاب المجلة يقدمون فولتير، وكوندرسيه، وبول كلوديل، ورابندرانات طاغور وتترجم له مسرحية، وتولوستوي، ومسرح جان أنوي، ونيقوس كازانتزاكي، وهنري ميلر، وألبرتو مورافيا، ومارينيتي، وأونجاريتي، وسيرفانتس، وأوسكار وايلد، وت س إليوت، وجورج برنارد شو، وجيمس جويس، وهـ. ج. ويلز، ووليام فوكنر، ومكسيم جوركي وغيرهم من الكتاب الذين كان يسمع عنهم قراء العربية للمرة الأولى. فنحن لانزال في أربعينيات القرن الماضي.



ولم تكتف المجلة بتقديم هؤلاء الكتاب، ولكنها حرصت على تقديم نصوصهم المهمة للقراء من خلال مطبوعات (الكاتب المصري) التي كانت تكمّل مشروع المجلة وتدعمه. فقدمت الدار عددا من عيون الأدب العالمي في مطبوعاتها مثل: (الأحمر والأسود) و(دير بارم) لستندال، و(زديج أو القضاء) لفولتير، و(الباب الضيق) و(مدرسة الزوجات) و(روبير وجينفيف) لأندريه جيد، و(كولومبا) لروسبير ميرميه، و(جثة على نهر العاصي) لموريس بارس، و(أرض البشر) لأنطون دي سانت أكسوبري، و(وازن الأرواح) و(فن الحياة) لأندريه موروا، و(غانية أطلنطا) لبيير بنوا. كما نشرت (الحب الأول) لإيفان تورجينيف، و(المقامر) لفيودور دوستيفسكي، و(العالم الطريف) لألدوس هكسلي، و(شبح كانترفيل) و(صورة دوريان جراي) لأوسكار وايلد، و(طعام الآلهة) لـ هـ.ج. ويلز. ولم تقتصر على نشر تلك الأعمال الإبداعية الأجنبية وحدها، ولكنها نشرت عددا لا بأس به من الأعمال الإبداعية المصرية مثل: (لقيطة) لمحمد عبدالحليم عبدالله، و(على باب زويلة) لمحمد سعيد العريان.

كما حرصت مطبوعات (الكاتب المصري) على تقديم عدد من ترجمات الكتب الرصينة منذ السنة الأولى: حيث ترجمت (العقيدة والشريعة في الإسلام) للمستشرق الكبير إجناس جولدتسيهر، و(حكايات فارسية) اختارها وترجمها يحيى الخشاب، و(أزمة الضمير الأوروبي) لبول هازار، و(كليمنصو وحياته العاطفية) لليون دوديه، و(نابليون) لإميل لودفيج، و(الضحك) لهنري برجسون. ومع هذه الترجمات نشرت أيضا كتبا مؤلفة تنطوي على جهد علمي كبير مثل (الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط) ليوسف كرم، و(كيرليانا: دراسات بمناسبة مرور ألف وخمسمائة سنة على وفاة القديس كيرلس الاسكندري) و(عقلي وعقلك) و(تربية سلامة موسى) لسلامة موسى، و(قطوف) لعبدالعزيز البشري، و(سافونا رولا) لحسن عثمان.

إننا حقا بإزاء مجلة تركت بصمتها على تبويب المجلات الأدبية التي ظهرت بعدها، وعلى اهتماماتها المختلفة. كما أنها لعبت دورا ملموسا في تمهيد الأرض لكل تيارات الحداثة الأدبية التي هبت على أدبنا العربي، وأثّرت على مختلف أجناسه الأدبية طوال نصف القرن التالي على صدورها. حيث كان طه حسين من أهم محركي العمل الثقافي العام في مصر وفي العالم العربي الأوسع طوال حياته.



يكتب:
أ.د سعيد يقطين *

ثقافة الحوار: التفاعل والصراع

1- الحوار، التواصل، التفاعل:

يتصل الحوار، باعتباره جنسا من أجناس الكلام البشري، من خلال صيغته الصرفية في اللغة العربية، بالمشاركة في الفعل. أي بما يمكن تسميته بالتفاعل. وحين نقول التفاعل نقصد به دخول طرفين متكافئين في علاقة تبادل أقوال أو أفعال بما فيه مصلحتهما معا من خلال فعل التواصل بينهما الذي يتحقق عادة بواسطة اللغة. يمكن تسمية هذا النوع من التفاعل بـ"المتعدد الأبعاد" لأن الطرفين في مستوى واحد من الإنتاج والتلقي. وقد يكون التفاعل ذا بعد خطي، يلعب فيه أحد الطرفين دورا أساسيا في إنجاز القول أو الفعل الذي ينشد منه أحدهما مصلحة لنفسه دون غيره. فيسمح لنا هذا بالحديث عن التفاعل الأحادي. إن هذه الخطية تتحقق من خلال صورتين: في الأولى يقبل الطرف الثاني (المستقبل)، طائعا أو مكرها، ما يفرضه عليه المرسل. وفي الثانية يرفض هذه العلاقة حين لا تتيح لمن يتم التوجه إليه بالفعل أو القول بأن يكون له فعل حيال ما ينتهي إليه، وبرغبته، وإرادته، فيحدث أن نكون أمام فعل ورد فعل، أي عن الصراع، لأن الطرف الثاني يضع نفسه في محل الأول، ويتصرف على غراره.

هذه الأوجه الثلاثة للتفاعل تقدم لنا ثلاث صور للحوار: الحوار الحقيقي، التسخير، الصراع. يتجلى الحوار الحقيقي المبني على تعدد الأبعاد متى كان بإمكان أحد الطرفين (الذات / الموضوع) أن ينتقل من ذات إلى موضوع، ومن موضوع إلى ذات بالتساوي، عن طريق التناوب. وينتج عن ذلك الحوار معنى متحول يتفق عليه الطرفان في النهاية. ويعبر غادامير عن هذا الوجه بقوله: "يمتلك الحوار، باعتباره ثنائي الاتجاه، بنية خاصة، ونهاية مهما كان امتداده، واتساعه. إن الحوار بالنسبة إلينا، هو ما يترك فينا شيئا ما. وليس هذا الشيء الذي يتركه فينا متعلقا بتجريب شيء جديد هو ما يجعل الحوار حوارا. ولكنه يتصل بشيء يأتينا من الآخر، والذي لم يسبق لنا أن عايناه في تجربتنا السابقة عن العالم. للحوار قوة تحويل، ويبدو نجاح حوار ما في الشيء الذي يتركه فينا، وهذا الشيء هو ما يسهم في تغييرنا. وبذلك يغدو الحوار قريبا من الصداقة. وفقط في الحوار يمكن للأصدقاء أن يجد أي منهم نفسه في الآخر، ويبني هذا النوع الجماعة التي يتصل فيها كل واحد بغيره، لأن كلا منهم يجد نفسه في الآخر، وبواسطته يتغير أيضا". [1]

لا شك أن هذا الحوار القائم على التفاعل المتعدد الأبعاد هو ما يتحقق في المجتمعات العلمية والفكرية التي تعمل بهدف تطوير المعرفة الإنسانية، وفي المجتمعات التي أخذت بأسباب التحول الديموقراطي الذي يتيح إمكانية الرفاه لكل افراد المجتمع بدون تمييز أو تفريق.

أما الحوار الأحادي فيتخذ صورتين: يكون في إحداها الطرف الأول (الذات) في موقع يؤهله لتوجيه الطرف الثاني (الموضوع) إلى الغاية التي يريدها عن طريق التسخير أو التطويع، فيسهم ذلك أيضا في تحويل الطرف الثاني، ولكن بكيفية مختلفة لا تخدم سوى الطرف المهيمن. ويمكن أن نضرب لذلك أمثلة من العلاقات بين الجنسين حين لا تكون متكافئة في المجتمعات البطريركية، أو في علاقة السيد والعبد، أو الشيخ والمريد، أو الغالب والمغلوب.

وتتمظهر الصورة الثانية في تشبث الطرفين معا في أن يكون كل منهما ذاتا، تسعى لبسط لغتها أو أفعالها على الآخر، فيحدث التجاذب الذي يؤدي إلى الصراع، والعنف. ونجد لذلك مثالا في الصراع القبلي، أو بين الدول حول تحصيل منافع خاصة للذات ضدا على الموضوع.

2. اللغة، الحوار، اللامعنى:

اللغة لغات. قد تكون اللغة بواسطة أدوات لغوية مثل اللسان أو الإشارة أو الخط، أو الصمت. كما يمكن أن تكون بواسطة العصا والبراميل المتفجرة والرصاص، حينا؛ وبواسطة الحبس والاعتقال والترهيب أحيانا أخرى. ألا ترى أننا نتحدث عن لغات كثيرة، مثل لغة الرصاص، ولغة الخشب؟ ونزعم أن اللغة



للتواصل والحوار، ولنا في كل ذلك معان كثيرة لا حصر لها، ومن بينها ونحن نتحدث عن اللغة، عن المعنى، وفي الوقت نفسه عن اللامعنى.

تطورت النظريات اللغوية منذ أن صار للغة علم خاص يدرسها، وتفرعت منه علوم عديدة. وما زال في جعبة الواقع اللغوي الشيء الكثير الذي يمكن أن يمدنا به استعمال الإنسان للغة. نجد أنفسنا، تبعا لما يفرضه الواقع اللغوي، وما يتطلبه الحوار، ويستدعيه المعنى، أمام أسئلة لا عد لها. يتعلق بعض هذه الأسئلة بالفهم والتفسير، حينا، وبالتأويل وبالتأويل المضاد، أحيانا أخرى. أو بكيفية أخرى، بالمعنى تارة، وباللامعنى طورا. فالإنسان لا ينتج اللغة دائما لتقديم معنى أو للتواصل والحوار مع الآخر. بل إنه ينتجها أحيانا، ليس بهدف اللغو فقط، ولكن أيضا بهدف ألا يكون لكلامه معنى، ولكي لا يتواصل أو يتحاور مع الغير، بل إن ما يدعيه حوارا ليس في واقع الأمر، أحيانا كثيرة، سوى إلغاء للآخر، وعدم الاعتراف به.

فما الذي يجعل هذه اللغة (ـات) التي هي فعل تواصلي بامتياز لا تمكن المستعملين، في بعض الأحيان، من تحقيق الحوار والتفاعل وإنتاج المعنى؟ لطالما خيضت الحروب بسبب اللغة، وأحيانا بسبب "كلمة"، كما يقال. إن الكلمة، أيا كانت، تُحمِّلُها الأطراف التي توظفها المعاني التي تريد هي، ولا تهمها المعاني المحتملة أو المفترضة للكلمة نفسها. ألا ترى أن كلمات ومفاهيم مثل الديموقراطية ما تزال تخاض بصددها الحروب الكبيرة والصغيرة؟ ويمكن قول الشيء نفسه عن الحرية والعدالة والدين والأمن القومي والهوية والإرهاب، وحتى حقوق الإنسان، فهل مثل هذه المفردات بلا معنى أم أن توظيفها هو الذي يُبقي معانيَها غير محددة إلا من خلال المنظور الخاص الذي يؤدي إلى انغلاقها على ما تريده هذه الجهة أو تلك، ضدا على المعنى التي تعطيه إياه الجهة النقيض.

3. التفاعل، الذات، الموضوع:

الحوار قديم قدم الإنسان. ولقد اهتمت به فروع معرفية كثيرة، باعتباره جزءا من طبيعة الإنسان الاجتماعية. ولم تصبح للحوار المكانة الخاصة التي فرضها العصر، وخاصة مع العولمة، من خلال العلاقات الدولية الجديدة، من جهة، ومع التطور الذي حصل في نظريات المعلومات والتواصل التي أتاحت للبشرية إمكانات التواصل مع غيرها بكيفية لم تتحقق في أي من العصور السابقة. غير أن ما أعطاها بعدا جديدا بدأ يتسع مداه مع أحداث الحادي عشر من شتنبر التي جعلت كلمة "الإرهاب" و"العنف" تحتل الصدارة في الاستعمال على المستوى العالمي. وبإزائها بدأت تبرز كلمات "الحوار"، و"التسامح". ولتقابل هذه المصطلحات ركائز في الدعوات الفكرية والسياسية إما إلى "صدام الحضارات"، أو "الصراع بينها" حيث يتم التأكيد على التمايز بين "الذات" و"الآخر"، أو "حوار الحضارات" حين تبرز الدعوات إلى الاعتراف بالآخر، من لدن الذات، ويكون العمل مشتركا بينهما لفائدة المجتمع الدولي. وبين الدعوة إلى الحوار، أو ممارسة الصراع، يظل التفاعل قائما على تعدد الأبعاد، أو على أحاديتها.

4. الصراع، الذات، الموضوع:

إذا كانت دعوى الحوار بالمعنى المتعدد الأبعاد القائم على الاعتراف بالآخر، ومشاركته الفعل بما يخدم مصلحة الذات والموضوع تتصل بالممكن ـ الحلم، فإن الكائن ـوالواقع هو الدعوة إلى ممارسة الصراع من لدن "الذات" التي تدعي أن "الموضوع" (الطرف الثاني)، هو من يرفض الحوار، وهو من يمارس الصراع ويدعو إليه، ويقدم الذات هنا "الإرهاب" دليلا على عدم الانصياع إلى الحوار وممارسته، من جهة. من جهة ثانية، نجد أن "الموضوع" يدعي أن "الذات" لا تمارس الحوار الحقيقي، ولكنها تعمل على فرض "التفاعل الأحادي" الذي يقضي بممارسة "التسخير"، و"الوصاية" على الآخر الذي لا تعترف به، وتعمل على إخضاعه لمصلحتها، ولا يمكن فرض الحوار عليها إلا من خلال الصراع معها.

تبدو لنا صور الصراع الذي تدعي كل الأطراف فيه أن الآخر هو من يرفض الحوار في أشكال متعددة لبعضها جذور تاريخية، أو حديثة، سواء بين الأفراد والجماعات، أو بين الدول. وما انعدام الحوار بين مكونات المجتمع العالمي، وهو ينقسم إلى شمال وجنوب سوى واحد من تداعيات الاستعمار القديم، والجديد، والذي ما يزال يشتغل بالذهنية التقليدية نفسها التي تسعى إلى إدامة التبعية. كما أن غياب التفاعل المتعدد الأبعاد بين مكونات المجتمع العربي والتي برزت، بصورة خاصة، مع أحداث الربيع العربي سوى دليل على

ذلك، من خلال ادعاء أن السلطة لا يمكن التنازل عنها للموضوع، وأن للذات التي مارستها منذ عقود أهليتها التي ترفض استمرارها. وليست إدامة التبعية واستمرار السلطة التقليدية، في عالم متجدد، سوى تعبير عن الرغبة والإرادة في أزلية الخطية ونفي تعدد الأبعاد.

5. العرب، الحوار، الصراع: محاولة للتشخيص:

لتجسيد هذه الخطية المنافية لتعدد الأبعاد التي يمكن أن يتخذها التفاعل من خلال الحوار الحقيقي يمكننا تأكيد أن الدعوة إلى "الحوار" يتبناها العرب والمسلمون، على المستوى العالمي، لدفع تهمة "الإرهاب" التي تلصق بهم، في حين نجد الآخر (الغرب) يمارس التفاعل الأحادي، ولا يفكر إلا في مصلحته الخاصة.

لكن في المقابل نجد الصراع على المستوى العربي والإسلامي، هو ما يطبع العلاقات بين المسلمين، والعرب أنفسهم. ألا يمكن لـ"المصالحة" التي يكثر الحديث عنها، على المستوى السياسي، بين الدول الإسلامية أن تكون المدخل الحقيقي للحوار تجاوزا للصراعات الدينية وقد صارت تتخذ بعدا عرقيا؟ ألا يمكن لـ"التقارب" بين السني والشيعي، أن يكون بداية لتجاوز التجاذب العرقي؟ لكن تلك "المصالحة" الإسلامية، وهذا "التقارب" المذهبي، إذا اعتبرناهما عاملا ذاتيا للانكباب على القضايا الحقيقية للمواطن، ألا يمكن أن يصطدم بالعائق الموضوعي الذي يرغب في إدامة الصراع والتجاذب؟ لا مفر من الوعي بـ"المؤامرة"، لكن الاكتفاء بترديدها، لا يمكن إلا أن يعمق "انفعال" الذات بالواقع، بدل "الفعل" فيه. وبذلك تلتقي "الذات" بـ"الموضوع" في إدامة الصراع، وجعله بديلا لأي حوار حقيقي.

تسود الساحة الثقافية والسياسية العربية حاليا صراعات تهم الأمة العربية والإسلامية. لا شك أن لهذه الصراعات والتجاذبات جذورا في الماضي البعيد، وتم تجاوزها قديما وحديثا. لكنها سرعان ما بدأت تطفو مجددا على السطح، وكأنها، وهي تنبعث من التاريخ تأتي لتؤكد أن هذا التاريخ يستغل الآن لتوجهات خارجية وداخلية، لا تخدم القضايا العربية والإسلامية.

تعاني الشعوب العربية والإسلامية في مختلف الأقطار من مشاكل لا حصر لها. ولقد عملت العديد من الشعوب والأمم، في العصر الحديث، على تجاوز الكثير منها، والخروج من دائرتها. لكننا، ما زلنا بمنأى عن التصدي لمشاكل تتصل بالفقر والأمية والتهميش وهدر الكرامة، والفساد. وبدل التصدي لهذه المعضلات الكبرى التي تهم المواطن، في حياته اليومية، وتتضافر الجهود، بين مختلف الدول العربية والإسلامية، لتجاوزها، لتحقيق تكامل يعزز أسباب النمو، ويغلب مصلحة الوطن والمواطن على ما عداها، نجد، على العكس من ذلك، العمل الدائب على الانحراف عن هذه القضايا الجوهرية، واختلاق صراعات وتجاذبات لا تسهم إلا في تعميق الفجوة بين الشعوب، وإعاقة تطورها ونمائها.

لا مراء في أن جزءا أساسيا من العوامل التي تغذي هذه الصراعات داخل جسم الأمة العربية والإسلامية ذات صلة بالآخر. وبعيدا عن تبسيط المقولة حول "المؤامرة"، التي لا يمكن استبعادها، نؤكد بلغة علمية، أن هناك عوامل موضوعية وذاتية في الوقت نفسه. وهما معا يساهمان في إدامة تلك الصراعات والتجاذبات داخل الجسم العربي، ويحولان دون ممارسة الحوار الحقيقي بالمعنى الذي يسهم في تغيير طرفي الحوار بشكل إيجابي.

يكفي أن نذكر بأن الاستعمار، كعامل موضوعي، ساهم، بقدر كبير، في خلق المقومات التي تؤدي إلى إحياء كل تركات الماضي البعيد، وتشجيع نموها، بين الفينة والأخرى، واستغلالها بشكل سلبي داخل الجسم العربي الإسلامي. وليس هناك، في تقديري، من يعزب عن باله أن الاستعمار، عندما "خرج"، نسي تاريخه الاستعماري، وأنه ترك الشعوب التي استعمرها تقرر مصيرها بعيدا عن "مصلحته" الخاصة. إن تدخلاته في حياة المستعمرات القديمة، وهو "تمرح" باستقلالاتها، أهم وأضخم مما كانت عليه في الحقبة الاستعمارية. ولذلك فإني أتعجب حين أسمع أطروحة "ما بعد الاستعمار"، وأعتبرها مراوغة وخادعة؟ ولنا في كل التاريخ "ما بعد الكولونيالي" ما يثبت أن الاستعمار اتخذ صورة أخرى، لا تقل شراسة واستغلالا لخيرات تلك الشعوب عما سبق، وتدخلا مباشرا وسلبيا في مصائرها.

لا يكفي التذكير بالاستعمار، فها إسرائيل اليوم، تتخذ من أي مصالحة بين الفلسطينيين ذريعة لوقف المفاوضات، وكأنها ترى أن الصراع الفلسطيني ـ الفلسطيني هو الشرط الأساسي للتفاوض، هل يمكن أن نقول "الحوار"؟. إنها تؤكد بذلك أن هذا الصراع وـالتجاذب بين مكونات الجسم الفلسطيني هو المبتغى. كما أن عدم مشاركة المجتمع الدولي، بطريقة سلمية وإيجابية، للتقليص من معاناة الشعوب العربية سوى رغبة في إدامة التدمير الذاتي حتى الإجهاز عليها نهائيا.

هذه العوامل الموضوعية لا تفعل مفاعيلها إلا بسبب العوامل الذاتية التي تسير في ركابها، وتنفذ رؤياتها، لتكون بذلك الأداة الملائمة لتحقق مقاصدها وإدامة الصراع بين مكوناتها. ومن أجل ذلك يتخذ الدين، من ناحية، والعرق، من ناحية أخرى، وسائل لتلك الغايات.

صار الصراع الديني والعرقي والطائفي عنوان حقبة من التجاذب والتطاحن داخل الجسم العربي الإسلامي. كما صار الاقتتال بين الإسلام المعتدل والمتطرف الوجه الآخر للصراع نفسه، وكذلك الصراع بين ممارسي الفساد ومناهضيه. هذا إلى جانب غياب مقومات الحوار بين بعض دول الجوار، بل إن القطيعة صارت تمتد لسنوات طوال (المغرب ـ الجزائر مثلا). إن العوامل الموضوعية والذاتية تضافرت معا لخلق هذا الصراع وتغذيته من خلال الحربين على أفغانستان في حقبة، وعلى العراق في حقبة ثانية. فمع الحرب الأولى تم إعطاء القاعدة مجالا للحركة. ومع الثانية، فسح المجال ليصبح الصراع بين السنة والشيعة.



لكن هذه الصراعات جميعها لم تقف على الحدود الدينية أو المذهبية، ولكنها صارت ذات أبعاد عرقية بين "العرب" و"الفرس"، و"الكرد"، و"الأمازيغ"، ونقل هذا الصراع من العصر الحديث ليصبح ذا جذور ممتدة إلى ما قبل الإسلام.

صار التجاذب والـصراع داخل الجسم العربي والإسلامي ذا أبعاد تتجاوز الواقع الذي عرفه هذا الجسم خلال حقب طويلة من التاريخ، إلى ما قبل تشكل الأمة الإسلامية. لكن آثار هذا الصراع لم تؤدّ فقط إلى خلق الفجوة بين الدول العربية والإسلامية، ولكنها ضاعفت من معاناة الإنسان الذي ظل محروما من أبسط حقوقه في الحياة والعيش الكريم، والذي لا دخل له في هذا الصراع وقد بات بين مذاهب وفرق وأعراق... بل إن تلك الفجوة ألقت بظلالها على كل الأقطار والدول، فصارت معاناتها منها أشد مما تقاسيه من مشاكل تتصل بالحياة اليومية وضروراتها بالنسبة إلى الفرد.

صارت كلمة "الإرهاب" منذ بداية الألفية الجديدة "الكلمة" السحرية التي صارت عنوان حقبة من التجاذب والتنازع، والصراع، على المستوى الدولي أو القطري. فهل يكفي الحوار بصددها، والعمل على مناقشتها في محافل ومؤتمرات دولية ظلت تقام بين الفينة والأخرى في الكثير من العواصم العالمية، والخروج بخلاصات تحدد معناها بالشكل الذي يلائم الجميع لتوضع هذه الكلمة على الرف التاريخي لتغدو من المفردات المهجورة؟ أم أن اللامعنى هو الذي سيظل محملا بكل الدلالات المراوغة التي تتحملها اللغة.

استعمل الاستعمار الفرنسي والبريطاني كلمة (Terrorism) والتي ترجمت إلى "الإرهاب" لوسم كل أشكال المقاومة ضدهما. في الوقت الذي كان الوطنيون يعتبرون أنفسهم مقاومين للاحتلال لا "إرهابيين". ووجدت بعض الجهات الإسلامية في هذه الكلمة، وقد ألصقت بهم، في حقبة ما بعد الاستعمار، ما يبرر كونهم "إرهابيين" في الآية الكريمة "وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم" (الأنفال، 60)، ما يغذي لديهم الشعور بالاستجابة للأمر القرآني لممارسة الإرهاب دون أن يكون له إيحاء مخالف؟ وإن ظلوا يعتبرون أنفسهم "مجاهدين" ذوي قضية. كما أن إسرائيل تتحدث في كل تاريخها الاستيطاني إلى اليوم عن المقاومة الفلسطينية على أنها مجموعات إرهابية، وإن صار مدلول الكلمة ومعناها موجها بصورة خاصة إلى التنظيمات الإسلامية.

كيف يمكن في ظل هذه الاستعمالات للكلمة نفسها أن ينتج معنى أو يكون حوار؟ إن التجاذب بين المصالح والمقاصد وراء هذا "اللامعنى" الذي يتحدد للغة ومفرداتها، وهو الذي يؤدي في النهاية إلى انعدام الحوار بين مختلف أطراف اللعبة. ولذلك صارت كلمة "الحوار" نفسها بلا معنى، لأن كل واحد يفهم الحوار، وما يجري في حقله الدلالي، من انفتاح ومصالحة وتسامح، بالكيفية التي تناسبه، فيشرك فيه من يراه مناسبا، ويلغي منه من لا يراه ملائما.

6. من أجل ثقافة الحوار العربي:

تنبني ثقافة الحوار على التفاعل المتعدد الأبعاد. ولا يمكن للذات العربية أن تمارس الحوار الحقيقي مع الآخر(الموضوع) إلا بتأسيس الذات القادرة على الإيمان بالحوار، وعلى ممارسته مع نفسها، ومكوناتها الذاتية. وما دامت هذه الذات عاجزة عن فهم مقوماتها الخاصة في عالم اليوم، لا يمكنها أن ترى نفسها قادرة على تحقيق الحوار المتكافئ مع الغير. وما دام الآخر يراها عاجزة عن أن تكون مؤهلة لممارسة الحوار الحقيقي يظل يفرض عليها التفاعل الأحادي الذي يجعلها أبدا خاضعة لمشيئته، وهو يّسيرها كما يشتهي خدمة لمصالحه، وإرضاء لمنتخبيه؟

إن ثقافة الحوار تبدأ مع التربية والتعليم، ومع تشكيل الأجيال التي لا تعاني من عقدة التاريخ، ولا من الخوف من الآخر. إنه بدون تغيير نظرتنا إلى مقولتي الذات والموضوع، والحوار والصراع، لا يمكننا أبدا ممارسة الحوار، ولا التفكير فيه. وليتحقق ذلك لا بد من فهم الذات والآخر فهما جديدا، يقطع مع كل الأدبيات التي مارسناها منذ عصر النهضة إلى الآن. إن تجديد ثقافتنا وفكرنا رهين بتجديد رؤيتنا إلى الأنا والآخر، بكيفية علمية تقطع مع الأهواء والتصورات الجاهزة التي بقينا إلى الآن أسرى ما تمليه علينا من مواقف تبقينا خارج العصر والتاريخ الحديث.

---

3. Gadamer, H.-G. (1995). L'inaptitude au dialogue. Dans Langage et vérité (traduit par J.-C. Gens). Paris: Editions Gallimard .P. 170.



أ.د عمر عتيق *
يكتب:

ثقافة الحوار في نقد النقد «الميتانقد»

ينبغي أن نفرق بين النقد الأدبي ونقد النقد إذ إن موضوع النقد الأدبي يتضمن عنصرا واحدا هو دراسة الأعمال الأدبية وطرق تلقيها وتذوقها، أما موضوع نقد النقد فيتضمن عنصرين مختلفين: أولهما النقد الأدبي في مستوييه النظري والتطبيقي، وثانيهما الأعمال الأدبية، وهذا يعني أن موضوع نقد النقد أوسع من موضوع النقد الأدبي، لأن النقد الأدبي نفسه يقع ضمن موضوع نقد النقد. ويستلزم هذا الفرق الجوهري بين موضوع النقد الأدبي، وموضوع نقد النقد العمل على فكرة استقلال نقد النقد عن النقد الأدبي، كما يترتب على هذا الاختلاف في الموضوع أن يختلف نقد النقد، بهذه الدرجة أو تلك عن النقد الأدبي في كل من آلياته ومصطلحاته وأهدافه التي يهدف إليها، من منطلق أن نقد النقد ينطوي بالضرورة على النقد والانتقاد. ونعني به نقد الأفكار والأسس والمناهج معا.[1]

ترصد الدراسة أبرز تجليات ثقافة الحوار بين النقاد، وتتوزع على سبعة محاور، الأول: النقد الموضوعي الذي يتسم بالشفافية والصراحة والوضوح، ويسجل المآخذ المنهجية، ويشيد بالرؤى الفكرية المائزة، ويبتعد على المواقف الضبابية والرمادية، ويتجاوز المواقف الشخصية. ومن المعلوم أن الطرابيشي عارض خطاب الجابري في غير دراسة، وبخاصة في كتابه (نقد نقد العقل العربي) الذي ذهب فيه أن الجابري فرض منهجه على القراء و«أن مكمن الخطورة والقوة معا في خطاب الجابري أنه يعرض نفسه –أو يفرضها بالأحرى - على متلقيه من خلال شبكة من



الإشكاليات. والحال أن كل نقد يكتفي بمناقشة نتائج الإشكاليات يبقى أسيرا لها».[2] وفي موضع آخر يسجل الطرابيشي تقديره لجهود الجابري في قوله: ((بعد أشهر ثلاث من صدور كتاب تكوين العقل العربي، كتبت في العدد الأول من مجلة " الوحدة " تعليقا مطولا ثمّنتُ فيه الكتاب تثمينا عاليا باعتباره " أطروحة عن العقل وفي سبيل العقل ". وعلى الرغم مما



أبديته في حينه من انتقادات واعتراضات جزئية، فقد ختمت التعليق بالقول:"إن الذهن بعد مطالعة تكوين العقل العربي لا يبقى كما كان قبلها. فنحن أمام أطروحة تُغيّر، وليس مجرد أطروحة تُثقف".[3]

يعاين المحور الثاني النقد المنهجي الذي يعتمد فيه الناقد على منهج نقدي أو نظرية نقدية في رده على نص نقدي سواء كان الرد قبولا أو رفضا.وأن الناقد يهدف من استدعاء المنهج النقدي إلى معاينة النص المنقود بطريقة منهجية بعيدة عن الرؤية الذاتية.

ينبه محمد خرماش على سلبيات المناهج السياقية(المنهج الاجتماعي) التي تستأنس بالمحيط الخارجي للنص أثناء تحليل النص الأدبي، ويرى أن النقد المرجعي الصارم ولا سيما في الدراسات السوسيو- نصية المعاصرة – يستبعد الأحكام المسبقة، ولا يريد الوقوف على الحقيقة المرجعية إلا من خلال النص،لأن الاستعانة، بما هو خارج عنه، أو سابق له، نوع من التجاوز له، أو لخصوصياته، وقد يكون فيه من الانشغال بموضوعه، أو بما حوله، أكثر مما فيه من الانشغال به، وبحقيقته، وتحققه، وعلى ذلك، فالنقد الموضوعي المرجعي ذو خطين متوازيين له ما لهما، وعليه ما عليهما وذلك في دراسته للخطاب النقدي الاجتماعي عند إبراهيم خليل الذي يرى أن فهم بعض النصوص مرتبط بتكوين فكرة صحيحة، وتامة، عن الموضوعات التي تعالجها، فالذي لا يعرف حقيقة الريف الأردني، ولا عاداته، ولا التطورات التي مر بها، لايمكن – مثلًا – أن يفهم رواية " العودة من الشمال " لفؤاد القسوس(12)،ولا رواية "وجه الزمان"(198) أو "حائط الصفصاف " لطاهر عدوان(1990).[4]

يحذر المحور الثالث من الحوار الانفعالي أو(الخروج عن منظومة القيم في الحوار النقدي) الذي تحفل به الصحافة الأدبية في غير مكان، ومن المؤسف شيوع الألفاظ النابية والتعبيرات الجارحة بين بعض النقاد. ويحرص بعض النقاد على القناع اللغوي المفعم بعبارات الاحترام والتقدير واستخدام الألقاب العلمية والتأكيد على القامات الثقافية للنقاد المردود عليهم،ولكن سرعان ما يسقط القناع اللغوي فتظهر لغة الهجوم والتجريح التي تصل أحيانا إلى ألفاظ نابية لا تليق بالمستوى الأخلاقي للمشهد النقدي.

يصف الكاتبُ أحمد زين الخلافَ بين عبد الله الغذامي والشاعر محمد العلي بقوله: لم يكن أقطاب الحداثة في السعودية أفضل حالًا، في صراعاتهم وخلافاتهم، من الأجيال التالية لهم، إن لم يكونوا أشدّ تهورًا في استخدام مفردات لا تستوعبها قواميس اللغة المتعارف عليها، وأكثر انزلاقاً إلى مستويات"سفلية"من الكلام، عند الاختلاف في ما بينهم.[5]

ويصف الغذامي منتقديه (بعد محاضرته بجامعة الملك سعود حول الليبرالية) بأنهم ليسوا سوى كتبة مقالات يومية يقف مستواهم العقلي عند السقف اليومي، وأن ما لاحظه منهم هو نوع من "المراهقة الثقافية، بل إن بعضهم كان على درجة من السوقية والسفاهة في لغتهم وتفكيرهم.[6]

يرصد المحور الرابع إقحام الطائفية في الخطاب النقدي. وعلى الرغم من أن ظاهرة الطائفية في الحوار النقدي محدودة إلا أنها مؤشر خطير ينبغي التصدي لها وتطهير الخطاب الثقافي منها. يعقب كاتب صحفي



على عبارة أدونيس:(الغذامي إمام جامع وليس ناقدًا) مقحما الخطاب الطائفي في رده على أدونيس بقوله:: (أدونيس هو الكاتب الحداثي الوحيد الذي يصرح بطائفيته في الكثير من مقابلاته وكتبه ومقالاته، رغم تصريحه بالإلحاد، كما أنه مبدع الاستخفاف بعقول مريديه عندما يطالبهم بنقد مقدساتهم واختراقها وتجاوزها، موجها خطابه عند التفصيل للأكثرية (أهل السنة)، مع أنه يفترض به (كحداثي عربي) أن يكتب حداثة تخاطب اليهودي العربي والمسيحي العربي والمسلم العربي بكل طوائفهم، وأن يضيء لهم جميعًا ما الذي يستحق النقد في كل تراثهم وكتبهم المقدسة، لكن أن يستثني كل تراث هؤلاء ويكتب عن تراث السني فقط، فهذا يجعل من حداثته حداثة طائفية بامتياز؟).(7)

ويعاين المحور الخامس ثنائية المدح والذم في الحوار النقدي التي يبرز فيها الجمع بين الإشادة والإشارة إلى المآخذ في الدراسات النقدية. وتتجلى أهمية هذه الظاهرة في الانزياح الأسلوبي للناقد الذي يبدأ حديثه هادئا متزنا مجاملا لخصمه، فيتوهم المتلقي أن الحوار يتسم بالهدوء والاحترام والتقدير والإشادة بالناقد الخصم، ثم يتحول الحوار من الإطراء إلى تعداد المآخذ ورصد العيوب.

وتبرز ثنائية المدح والذم في تقييم حسين بن حمزة لشعر سعد الياسري ؛ فيشيد بالبناء الإيقاعي للديوان في قوله:لا يكتفي الشاعر بكتابة قصيدة مخلصة لإيقاعات التفعيلة، المصحوبة أحياناً بقافية أو منجزة على بحور العروض. ويعيب لغة القصيدة التي يخضعها الشاعر لعناية معجمية وبلاغية فائقة، غالباً ما تتحول إلى عبء على مرونة المعنى، وتؤثر بالتالي على عملية التلقي. هناك زحمة استعارات، وتوشيات، وتزويقات، تعترض سبيل القارئ بدل أن تدفعه إلى الاستمتاع بما يقرأه. العناية نفسها تسري على عناوين القصائد، المحكومة بعنوان أصيل، وآخر بين قوسين يشرح الأول أو يضيف إليه. بطريقة ما، يصبح التكثير استعراضًا لمهارات لغوية، ينبغي دفنها في طيات القصيدة.(8)

ويرد قاسم السنجري واصفًا المقالة بأنها عبثيّة نقدية لا تمت إلى المنهجيّة بصلة. ولأول مرة أقرأ انطباعًا لا يدرك صاحبه ماذا يريد من انطباعه ؛ فكثيرًا ما قرأنا انطباعات متحاملة أو مادحة، ولكنها كانت تحتفظ على أقل تقدير برصانة قادحة كانت أو مادحة . (9)

يقف المحور السادس على الحوار الأحادي (حوار من طرف واحد) حينما يمتنع ناقد عن الرد على ناقد كما هي الحال في امتناع الجابري عن الرد على الطرابيشي الذي واظب على على الرد ربع قرن في مراجعة مؤلفات محمد عابد الجابري ونقدها. وعلى الرغم من اهتمام الصحافة الأدبية بنشر موقف الطرابيشي ونقده لمؤلفات الجابري إلا أن الحوار بقي أحاديا بسبب امتناع الجابري عن الرد، لذلك يصف الطرابيشي حواره مع الجابري بأنه (حوار بلا حوار). ولا يخفى أن غياب الحوار النقدي بينهما أضاع فرصة إثراء المشهد الفكري العربي وبخاصة الخطاب



المتعلق ببنية العقل العربي ؛ لأن نقد النقد يفتح آفاقا تأملية ومعرفية لا تتوافر في الحوار الأحادي.

يفتح المحور السابع سجالا حول تذمر المبدعين من النقاد، وتتجلى هذه الظاهرة في الصحافة الأدبية والمحافل الثقافية. اتسمت مواقف بعض الشعراء والروائيين من النقاد بالتذمر حينا والسخط أحيانا، فقد عبر الشاعر راشد حسين عام(1958) عن غضبه من النقاد في قوله: إن مصيبة شعرائنا، أنهم لا يجدون ناقداً واحداً يعرف أصول النقد وكل من يّدعون النقد إنما ينظرون الى القصائد من خلال نظرات حزبية... والصحافة تخشى نشر النقد الصحيح الجريء، وإن وجد فتمسخه مسخا لئلا تغضب الشاعر، او لأن خطابها السياسي لا يتفق مع افكار الناقد. [10]

---

* **ناقد وباحث فلسطيني**

هوامش الدراسة

1 - انظر: محمد، باقر جاسم:نقد النقد أم الميتانقد، محاولة في تأصيل المفهوم. مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد 37 مارس 2009 ص118

2 - طرابيشي، جورج: نقد نقد العقل العربي. دار الساقي،ط1، 1996، ص7

3 - المرجع نفسه. ص8

4 - انظر: خرماش، محمد: من التاريخي إلى النقد النصي (قراءة في خطاب إبراهيم خليل النقدي). مقالة ضمن كتاب (إبراهيم خليل) (قراءات وبحوث، جمعها وحررها وقدم لها زياد أبو لبن). دار أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، عمان،2012، ص 17

5 - انظر: زين، أحمد: مقالة (مثقفون سعوديون يستنكرون السجال "الطاحن" بين الغذامي والعلي. الشاعر والناقد عندما يتراشقان بالشتائم والتهم.) صحيفة الرياض العدد: 16681، 2008/12/5، ص16

6 -الحربي،حسين: صحيفة الوطن السعودية. 8/4/ 2011

7 - الصوياني، محمد: الغذامي وحداثة أدونيس. صحيفة الرياض. 2011/1/28

8 -حمزة، بن حسين: مبالغات سعد الياسري صحيفة الاخبار اللبنانية (عدد الجمعة 24 يونيو 2011

9 -السَّنجري، قاسم زهير: تهافتُ النَّقد.(حول تدوينة حسين بن حمزة: مبالغات سعد الياسري) http://alyasiry.comوانـظـر: موقع دروب /http://www.doroob.com 28 يونيو 2011

10 - خليل، محمد: نقد على نقد.ط1، دار الهدى للطباعة والنشر، كفر قرع، 2007، ص 77



يكتب:
محمد سناجلة *

الذات والآخر في الزمن الرقمي

حين ننظر بعمق إلى مصطلح "ثقافة الحوار" الذي هو موضوع هذا الملف فإن السؤال الأساسي الذي ينبثق من ثنايا الفكر هو: الحوار بين من ومع من؟

ذلك أن مفهوم الحوار يتطلب وجود طرفين مختلفين لهذه الدرجة أو تلك، هذا هو الحوار بمفهومه الكلاسيكي النمطي المعتاد، والآخر ضمن هذا المفهوم هو حضارة مختلفة مثل الحضارة الغربية أو الحضارة الصينية أو الهندية..الخ.

لكن هذا مفهوم تجاوزه الزمن، لأننا نعيش في زمن آخر مختلف هو الزمن الرقمي، وفي مجتمع كوني عالمي يضم مختلف الشعوب والملل والنحل والأديان التي تستخدم ذات الوسيلة، وتتحدث بذات اللسان الرقمي، نحن الآن في زمن الإنسان الافتراضي والمجتمع الرقمي المخترق للحضارات والملل والنحل. بل وتعدى الأمر ذلك فأصبحنا نعيش في زمن النانوتكنولوجي، والذكاء الاصطناعي وما بعد الإنسان، فكيف سيكون شكل الحوار وبين من ومع من؟

وبـزووم أقـرب، نكتشف دوامـة أخرى من الأسئلة المطروحة والإجابة عنها لا تحتمل التأجيل إذا أردنا اللحاق بركب الحضارة.

مثلا هل كلمة "رقمي" الآن ما زالت تحمل نفس المعنى الذي حملته عام 2007، وهل هي ذات الكلمة التي استخدمناها عام 2001 أو عام 1995؟

هل "الإنسان الرقمي" قبل 10 سنوات هو نفس الإنسان الرقمي



عام 2020؟

هل الإنسان الذي كان يستخدم هاتف النوكيا قبل 10 سنوات، هو نفس الإنسان الذي يستخدم الآيفون 10 مثلا الآن؟

من يستطيع أن يعرف إلى أين تمضي البشرية في ظل الثورة الرقمية التي تتسارع لتغطي كل شيء، ولتغير كل شيء؟

قبل بضع سنوات لم يكن أحد يتخيل شكل العالم الذي نعيشه الآن، لم يكن هناك آي فون وآي باد وأندرويد، ولا فيس بوك وتويتر وانستغرام وواتـس أب ولا تندر وبـادو.. كانت شبكة الإنترنت بشكلها التقليدي البليد، هناك حيث يجب أن تكون جالسا في



مكتبك، وأمامك جهاز كمبيوتر ضخم على طاولتك لتتصل بالعالم، وتدخل الشبكة، وكان الكثيرون يعتقدون أن ذلك هو آخر الدنيا، بل تجرأ بعضهم ووصف العالم بأنه قرية صغيرة!

تطور الأمر قليلًا فوجد اللابتوب والآي باد وصار العالم شاشة زرقاء...

ونحن الآن نعيش في زمن الهواتف الذكية حيث أصبح الكائن متصلا من أي مكان وفي كل مكان، وصار العالم في قبضتك، وبين يديك، تتصل به في أية لحظة، وتفصله متى تشاء.

نحن نعيش الآن في زمن العالم في راحة يدك. لكن ماذا بعد؟ ما هو القادم؟

حين كتبت كتابي "رواية الواقعية الرقمية"عام 2002 توقعت أشياء كثيرة منها عالم الشاشات الزرقاء والهواتف الذكية والإنسان الافتراضي الذي يعيش ويحب ويكره ويعمل ويتاجر في المجتمع الرقمي، لم يصدقني الكثيرون، وقالوا إنني مجنون يعيش في عالم الخيال!

قلت مثلا "إن الإنسان الافتراضي سيأكل ويشرب ويحب ويضاجع بطريقة رقمية، وهو سيعيش في مدينة مفترضة هائلة الضخامة، مدينة واحدة تشمل العالم كله، وهذه المدينة موجودة في الخيال فقط، وهذا الإنسان لن يضطر الذهاب إلى أسواق تجارية كي يعمل، ولن يضطر للذهاب لمحلات تجارية ليشتري منها، فالتجارة





الالكترونية ستتولى ذلك، ولا إلى مطاعم ليأكل بها، فبإمكانه طلب طعامه أونلاين، ولا إلى سيارات ليتنقل بها، ولا إلى نوادٍ اجتماعية ليقابل أصدقاءه بها، فهو يستطيع أن يقابلهم في وسائل التواصل الاجتماعي حيثما أراد وشاء.

هذا الإنسان لن يضطر للذهاب إلى أي مكان، وذلك لأنه ببساطة موجود في كل مكان".

قلت هذا عام 2002 والواقع الآن في عام 2020 تعدى -في بعض الجوانب- ما تحدثت عنه بكثير... لم يصبح العالم مجرد شاشة بل صار بين أنامل اليد، لكن ماذا عن المستقبل، ولن أقول البعيد بل القريب جدا.. بعد بضع سنوات فقط؟

حسنا... إن أفضل الأجهزة هو ذاك الذي لا تحمله قط، لا تراه قط، مجرد شبح غير مرئي، لكنه يعيش معك، وموجود في شرايينك، وبين ذرات دمك... نعم، وداعا للهواتف الذكية والأجهزة المحمولة كلها، وداعا للإنترنت البليدة القديمة نفسها، وأهلا بك متصلًا دومًا.. جهازك بضعة منك، يسير منك مسرى الدم في شرايينك.

من المتوقع أنْ يصبح الكمبيوتر والإنترنت داخل جسد الإنسان وليس خارجه، حيث سيتم زرع رقاقة صغيرة جدًا داخل الدماغ البشري، تؤمّن هذا الرقاقة الاتصال المباشر والدائم مع الشبكة الدولية، وسيتمكن الإنسان الافتراضي من إنشاء اتصال فوري وفي أي لحظة يريد مع الشبكة، كما سيصبح الدماغ البشري نفسه هو الـ" هارد ديسك" المحمّل بشتى أصناف المعلومات، والمتصل مباشرة بسيل المعلومات الذي لا ينقطع، وهذا يعني ثورة شاملة على مفاهيم التعليم والطب والتجارة والصناعة والاتصال والمجتمع والقيم والأخلاق، هذا يعني إنسانًا آخر مختلفًا تماما عن الإنسان الواقعي.

إنّه الإنسان الافتراضي الذي يعيش في المجتمع الرقمي الكوني الواحد.

لا داعي للأصابع والأنامل والقبضات... لا داعي حتى أن تكون





مرئيًا، أنت متصل دومًا، موجود دومًا، والعالم فيك وليس خارجًا عنك...أنت الكون. وهنا يدخل سؤال جوهري أشد تعقيدًا: هل نحن كعرب دخلنا حقا في هذه الثورة المستقبلية التي ما زالت تتشكل وتتغير وتسارع في كل لحظة، أم أننا ما زلنا نعيش في صفين ويوم الجمل؟ هل نحن مستعدون لهذه الثورة أصلا أم سنكون مجرد مستهلكين لمنتجاتها كالعادة، أو نستخدم هذه المنتجات في حروبنا وصراعاتنا الداخلية التي لا تكاد تنتهي؟

شخصيا أعتقد أن الحوار الأساسي الذي ينبغي طرحه والدخول فيه دون تأجيل هو الحوار مع الذات العربية، الحوار بيننا وبيننا، الحوار مع المنظومة الفكرية والتاريخية والأخلاقية التي شكّلت العقل العربي، الرافض بحكم هذا الإرث لكل ما هو جديد ومختلف.

لنحاور أنفسنا أولًا، ولنفهم أنفسنا أولًا، لنفهم تاريخنا وإرثنا الفكري والحضاري ونعيد صياغته وتأهيله، وقبل الدخول في هذا الحوار علينا أن نتخلى عن هالة التقديس التي تحيط بتاريخنا، فلا يوجد تاريخ مقدس في مسيرة البشرية الملطّخة بالدمع والدم، ولنراجع هذا التاريخ بمنهجية علمية تعيد طرح الأسئلة التي تم تجاهلها طوال القرون الماضية، وبعد ذلك لن يكون من الضروري أصلًا أن نحاور الحضارات الأخرى، والأديان الأخرى، والأمم الأخرى، سنكون قد تجاوزنا هذه النقطة، ولم تعد هي النقطة الأهم.

حوارنا القادم، بعد الانتهاء من حوارنا مع ذاتنا وتاريخنا وإرثنا الحضاري، هو حوار علمي معرفي للانخراط في هذه الثورة الرقمية المتسارعة، وسيكون السؤال حينها هو كيف نكون مؤثرين وصانعين ومتفاعلين مع هذه الثورة بدل أن نكون مجرد متلقين ومستهلكين لمعطياتها، كيف سنكون منتجين في الزمن الرقمي؟

لنخرج من صفين ويوم الجمل أولًا. فهل نحن قادرون؟

*** روائي أردني ورئيس اتحاد كتاب الانترنت العرب**



بين الرّسم والاسم والوسم:

سيميائيات التّثاقف بين الأمازيغ والعرب

تكتب: د.حياة «تودرت» الخياري *

لئن بدت ثقافة الحوار في صدارة مشاغل العصر في ظل ما نشهده من تجاذبات فكريّة وايديولوجيّة فإنّ مضامين ذلك الحوار وأشكال التعبير عنه مازالت موضع اختلاف وجدل، وقد حاولت بعض وسائل الإعلام الاستئثار بطرح مواضيع خلافيّة على صلة بوضع "الأقليات" العرقيّة والدينية في خضمّ ما يعيشه العالم العربيّ الاسلاميّ من متغيّرات مفصليّة متسارعة، لكن كثيرا ما يغلب على التناول الإعلامي المنزع الايديولوجي القائم على استثارة النعرات الاثنيّة والعقائديّة، لذلك نرى ان المسألة الثقافيّة تحتاج إلى وقفة متأنية تأخذ بعين الاعتبار الإقرار بالتنوّع واحترام الاختلاف.

فضلا عن المتداول المألوف يستند حوار الثقافات وثقافة الحوار إلى محرّكات خفيّة وأنساق مضمَرة جلبت إليها المعنيين بالتاريخ والانثربولوجيا والسيميائيات، ولإدراكنا بأن مجال الاهتمام في هذا السياق ثقافيّ بالأساس فإنّنا اخترنا زاوية ارتأينا استبعاد الاعتبارات العلمية الأكاديميّة والتركيز على زوايا التقاط ثقافيّة تجمع بين التاريخيّ الحضاريّ والجماليّ السيميائيّ من خلالها نختبر أوجه التفاعل بين العرب والأمازيغ في شمال افريقيا بالنظر الى بعض المستجدّات التاريخيّة والظواهر العقائديّة والاجتماعية التي وجّهت نظرهم الى التعامل مع بعض العلامات "السيميائيّة" والرموز "الثقافيّة" التي ارتأينا محاصرتها في ثلاثيّ "الرّسم"، و"الاسم" و"الوسم".

قصدنا بـ"الرّسْم" الأثر المتبقي من معمار البيوت والمساجد، وبـ"الاسم" أسماء الأعلام وب"الوسْم" الصّفات والعلامات الفارقة في الحوار بين الأمازيغ والعرب.

بناء على ما تقدّم نطرح في هذا المقال جملة من الأسئلة، أهمّها:

• ما هي الأبعاد الثقافيّة لثلاثيّ الرّسم والاسم والوسم ؟

• كيف كشفت تلك الأنساق الثقافيّة المعلنة والمضمَرة عن مظاهر التفاعل بين العرب والأمازيغ في شمال افريقيا؟

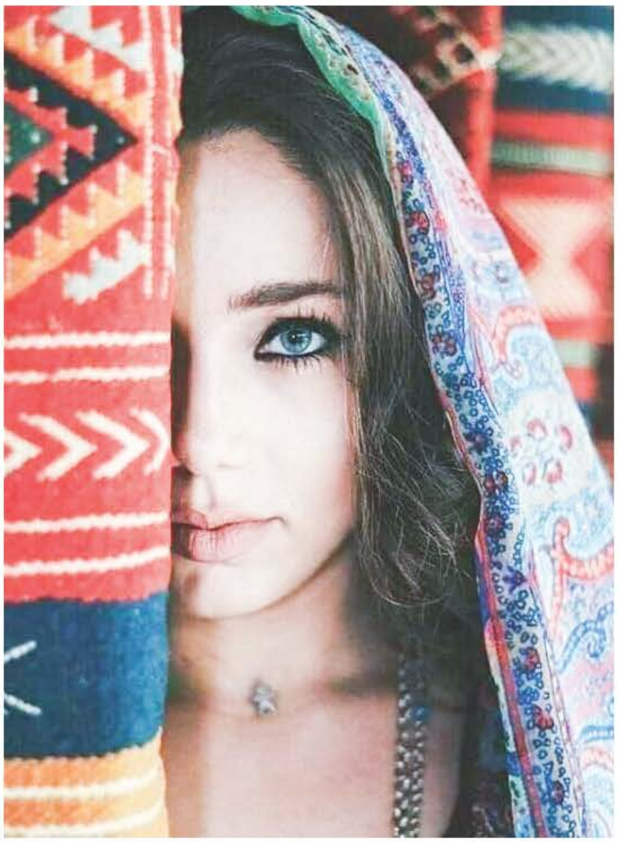
• هل التراث عنصر مساعد على فتح جسور الحوار البنّاء أم انه يكرّس استذكار المختلف على حساب المشترك الثقافي؟

1 - الرّسوم الأمازيغيّة على الجغرافيا العربيّة: استراتيجيا الحوار الثقافي بين الإثنيّ والعقائديّ.

جاء في اللّسان: "الرَّسْمُ: الأَثَرُ، وقيل: بَقِيَّةُ الأَثَر، وقيل: هو ما لَصِقَ بالأَرض منها. ورَسْمُ الدار: ما كان من آثارها لاصقاً بالأَرض، والجمع أَرْسُمٌ ورُسومٌ." وبهذه الأبعاد الراسخة في أرضيّة الذاكرة الثقافيّة نتناول الظاهرة المعماريّة في علاقتها بالمسألتين الاثنيّة والعقائديّة.

يشكّل الأمازيغ نسبة تتفاوت حسب البلدان، غير أنّ رسومهم تمتدّ من جزر الكناري مرورا بالمغرب والجزائر وتونس وليبيا وموريتانيا وشمال مالي وشمال النيجر ووصولا الى منطقة "سيوه" غرب مصر. أمّا تاريخيّا فيمتدّ وجود الأمازيغ إلى 950 قبل الميلاد في حين لم يفد العرب إلى شمال افريقيا إلاّ مع الفتوحات الإسلاميّة القرن الثامن الميلادي، ممّا يعني ان العرب والأمازيغ يتعايشون في شمال افريقيا منذ قرون، غير أنّ واقع التجانس والتآلف لا يمكن أن يحجب عنا بعض الفويرقات الثقافيّة المتوارثة التي تطالعنا في ما تبقّى من رسوم الأمازيغ من معمار للبيوت والجوامع، فللأمازيغ خصوصياتهم في التفاعل مع المحيط الطبيعي





الجغرافيّ من ناحية والمحيط الاجتماعي العقائديّ. تلك الخصوصيات انعكست على الجانب المعماريّ الذي انتقينا منه نموذجين: نموذج البيوت او المغاور الجبليّة ونموذج الجوامع في جزيرة جربة.

على مرّ العصور اختار أمازيغ شمال افريقيا الجبال موطنا والمغاور مسكنا، ولا أدلّ على ذلك من انتشارهم على سلاسل جبال الأطلس والأوراس وإياهم قصد ابن خلدون في مقدّمته عندما قال: كان عمران أفريقية والمغرب كلّه أو أكثره بدوياً أهل خيام وظواعن وقياطن وكنن في الجبال". وقد لعبت تلك "الكنن" المعلّقة في أعالي الجبال دورا في علاقتهم بالمستجدات التاريخية وفي تفاعلهم مع العرب الوافدين، فكانت منطلقا للمعارك التي شنّها المناضلون ضد الاستعمار الفرنسي في تونس والجزائر وملاذا وحصنا منيعا يقويّ شوكتهم في أيّ حوار ينفتح مع الثقافات الأخرى. لذلك يمكن القول ان تحصّن الأمازيغ بالجبال والجزر (جزيرة جربة بتونس) كان عنصرا فاعلا في صراعاتهم الاديولوجيّة والثقافيّة إذ طالما كانت هذه المناطق خارجة عن سيطرة السلطة المؤسّساتية ولا أدلّ على ذلك أمازيغ الريف في المغرب الأقصى ومن أمازيغ "القبايل" و"الشاوية" في الجزائر ومن أمازيغ الجنوب في تونس. فرغم قلّتهم مقارنة بأمازيغ الجزائر وتونس يروي أجدادنا أنّ المنطقة الأمازيغيّة في



تونس بقيت خارج سيطرة الدولة في بداية الاستقلال مما اضطرّ الرئيس بورقيبة الى اتخاذ جملة من الاجراءات بدأت باستنزالهم من حصونهم في الجبال. فبحنكته السياسيّة لم يختر بورقيبة المواجهة المباشرة مع أمازيغ تونس متساكني المناطق الجبليّة في مثل الكاف وقفصة ومطماطة وبني خداش وشنّي وغمراسن وتطاوين" بل إنه أسّس مرافق حيوية في السهول بعيدا عن الجبال وبنى فيها المدارس والمستشفيات والجوامع مما اضطرّ معظم العائلات لمغادرة بيوتهم الأمازيغيّة والنزوح بعيدا عن الجبال حتى يضمنوا العلاج لمرضاهم والتعليم لأبنائهم خاصة وأنّ التعليم كان إجباريا.

إنّ استنزال الأمازيغ من الجبال هو تهجير من معاقلهم التاريخيّة حمل معه بدايات تعريبهم وذوبانهم في النسيج الاجتماعي والثقافي العام الذي أراده الرئيس بورقيبة وطنيّا موحّدا لذلك تزامن مع إجراءات سياسيّة اتخذتها الدولة حينئذ أهمّها منع تسجيل المواليد بأسماء أمازيغية، منع التخاطب بالأمازيغية في الأماكن العامة وهذا ما يبرّر تلاشي الهوية الأمازيغية في تونس مقارنة بالجزائر والمغرب.

مع ذلك تدلّنا بعض الرسوم التي ما تزال معلّقة في أعالي الجبال على من رفضوا التماهي مع النسيج الثقافي العربي العام فتجد منطقة مطماطة القديمة المنطقة التي حافظت على ملامحها الأمازيغية تطل من علياتها على منطقة مطماطة الجديدة بملامحها العربيّة التي تأسست زمن الدولة البورقيبيّة.

غير أنّ الجدير بالذكر في تونس أنّ هذه الرسوم الأمازيغيّة استعادت الحياة فصارت مقرّا لمهرجانات دولية مثل مهرجان القرى الجبلية ببني خداش ومهرجان القصور الصحراوية بتطاوين. فهي في الأصل مهرجانات تكشف عن تأصيل الثقافة الأمازيغية في المعمار وما يحفّ به من ملامح الحياة اليومية للأمازيغ في تلك المناطق دون نسبة المهرجان إليهم بالنعت والصفة حفاظا على ما سمّاه بورقيبة "الوحدة الوطنيّة" وإيهاما بأنّ أمازيغ تونس قد عُرّبوا" أو "تعرّبوا" وإن حنّطت رسومهم بخلاف ذلك بل إنّ بعض جمعيّات المجتمع المدني تأسّست بعد الثورة على أساس اثني وحملت شعار الأمازيغ رمزا وسعت وهي حريصة على إحياء احتفالات رأس السنة الأمازيغيّة "ايض الناير" الذي يوافق الرابع عشر من يناير من كلّ سنة مع بداية التقويم الفلاحي وتتخذ من القرى الأمازيغيّة الجبليّة مقرّا لاحتفالاتها في "تكرونة" و"توجان"، وساهمت في اضفاء أجواء جديدة لم يألفها التونسيون دعّمت السياحة الثقافة، أما في منطقة القبايل الأمازيغيّة في الجزائر أو في المغرب تعتبر الأمازيغيّة لغة رسميّة ثانية بعد العربيّة.

لعلّ ما يميّز حوار الأمازيغ والعرب هو انعكاس لما يميّز حوار الجبال

مع السّهول وحوار المغاور الضاربة في العمق مع البيوت الممتدة على مدى البصر.

إنّه حوار الخفاء والتجلّي تعانق وتناغم رغم الحذر، لكن دون صراع. وما يقال عن رسوم الأمازيغ في الجبال يمكن ان يقال عن جوامعهم في جزيرة جربة التونسيّة. ولرسوم المعابد تعلّق بالمسألة العقائديّة المذهبيّة في الحوار بين العرب والأمازيغ.

لا يخفى أنّ أغلب سكان الدول المغاربيّة على المذهب السنّي المالكيّ، غير أن الأمازيغ يشكّلون استثناء في بعض الأحيان ذلك ان للمذهب الاباضي وجودا وانتشارا انعكس على معمار الجوامع، وهذا ما نلاحظه في المناطق الأمازيغية في غرداية (الجزائر) وفي منطقة جبال نفوسة بليبيا وفي جزيرة جربة بتونس حيث الأغلبية على المذهب الاباضيّ، حيث تتميّز الصوامع بالقصر وقد تختفي احيانا أو لا تظهر عن بعد نتيجة قربها من السطح. ومن أشهر الجوامع في الجزيرة "جامع الوطا" سميّ كذلك لأنّ مشيّد تحت الأرض، كأنّ امازيغ الجزر استعاضوا عن التحصّن ببطون الجبال باللّوذ ببطون الأراضي حتى يحافظوا على خصوصيّاتهم الثقافيّة، فسكّان جزيرة جربة يبررون ذلك بالتقيّة ودفع الأذى الوافد مع المذاهب الأخرى، أمّا الروايات الرسميّة فتحاول دائما الحفاظ على أيقونة "الوحدة الوطنيّة" وتذهب إلى أنّ "جامع الوطا" كان يجمع علماء الجزيرة ووجهائها من المذهبين المالكي والأباضي أيام الاستعمار الفرنسي للتباحث حول خطط المقاومة، باعتبار الجزيرة كانت مركزاً رئيسياً في مواجهة الاستعمار الفرنسي في الجنوب، وعندما يحين وقت الصلاة كانت كل مجموعة تصلّي وحدها بمحرابها الخاص"، وهو مظهر من مظاهر التعايش الذي يميّز جربة منذ مئات السنين لا بين العرب من السنة المالكيّة والأمازيغ الإباضيّة فحسب بل بين عموم المسلمين وعموم المسيحيّين وعموم اليهود، فنظرة واحدة الى مدينة حومة السوق يمكن أن تختصر أيقونة الرسوم ثلاثيّة الأبعاد اذ تتمركز المعابد الثلاثة متجاورة متعانقة: الجامع، والكنيسة، والمعبد اليهوديّ.

غير أنّ المسألة العقائديّة لم تعد مطروحة مع الأجيال الحديثة بالزّخم الذي كانت عليه، فالرسوم المعماريّة التي كانت إشارات تومئ الى الاختلافات الاثنيّة والمذهبيّة بين العرب والأمازيغ باتت مزارات ثقافيّة وسياحية لا تعدّ تفاصيلها التاريخيّة والفقهية من اولويات الشباب المغاربيّ اليوم عربيّا.

في الأثناء تبقى رسوم الأمازيغ شاهدا على حضارة ضاربة في عمق الزمان والمكان، تومئ إلى ثقافة عَليّة خفيّة سمحة لكنّها عصيّة على من يضمر لها الإساءة، فهي لا تبادر بمعاداة الآخر لكنّها شرسة في الذّود عن حصونها. ولا أدلّ على ذلك من الدور الذي لعبته رسوم الأمازيغ ابان الاستعمار الفرنسيّ لتونس والجزائر والاستعمار الاسباني للمغرب



والاستعمار الإيطالي لليبيا، اوحتّى أثناء الفتوحات الاسلاميّة وغزوات بني هلال.

يبقى الرّسم ليحدّث عن ثنائيّات أخرى استبطنت حوارا خبيئا بين العرب والأمازيغ في شمال افريقيا

أهمّها الاسم والوسم.

2 - حوار "الاسْم" و"الوسم" بين العرب والأمازيغ: ذاكرة المحو/ ذاكرة الإبداع:

لعلّ التباس الاسم بالوسم علامة فارقة تكاد تلازم الأمازيغ بمختلف أجناسهم وألوانهم، غير أنّ ما يعنينا في علاقة التثاقف بين العرب والأمازيغ في شمال افريقيا أنّ قناة الإحالة الرابطة بين الأسماء والسمات

خضعت لسلطة الذاكرة الثقافيّة العربيّة وقامت على ثنائيّة المحو وإعادة الكتابة. بمعنى محاولة طمس السمات الأصليّة للاسم الأمازيغي والاستعاضة عنها بسمات "هجينة"، هذه العمليّة تخضع لأنساق ثقافيّة مضمَرة بدأت مع الفتوحات الاسلاميّة وذكّتها التقلّبات التاريخيّة وما رافقها من صراعات عرقيّة وعقائديّة في ظلّ المتغيّرات التي شهدها العالم العربي عامة والمنطقة المغاربيّة خاصّة.

لذلك نعرض نماذج لبعض النماذج من الأسماء والسّمات التي شهدت عمليّات استبدال على المستويين المعجميّ والدّلالي:

"أمازيغ" أم "بربر"؟:

يطلق البعض عبارة "بربر" على الأمازيغ سواء في الاستعمال "الرّسمي" المتصل ببعض مدوّنات التاريخ مثل كتاب "العِبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السّلطان الأكبر" أوفي الاستعمال "الشّعبيّ" بالمقابلة الهوياتيّة بين "العرب" و"البربر"، أي بين "الأصيل" و"الهجين"، وفي سياق الصراع الاثنيّ كلّما توتّر الحوار لسبب أو لآخر.

غير أن "البربر" عبارة لا تخلو من معاني الاستهجان في نظر الأمازيغ، يسيء بها مستعملوها لحقيقة الأمازيغ وأصولهم إساءة مقصودة أوغير مقصودة، فتتواتر في وسائل الإعلام مثلا تعابير "هجوم بربريّ" و"سلوك بربريّ" في سياق نعوت تقترن فيها "البربريّة" بالتوحّش والفوضويّة لتحيل على كلّ ما هو خارج الحضارة والإنسانيّة. أمّا اثنيّا فكثيرا مّا تكون تسميات "بربر" و"شلوح" و"زوافّ" وسما لأنساب "هجينة" أو"عميلة للأجندات الخارجيّة" التي تستغلّ راهن التقلبات في المنطقة وتسعى الى استعادة المستعمر بتعلّة الدّفاع عن الأقليّات، والحال أنّ الاستعمار، حسب الأمازيغ، هو الذي كرّس استعمال عبارة "بربر" استيحاشا من كلامهم الذي يشبه "البربرة" (Barbara) وانتقاما من ثباتهم لأنّ الاستعمار جُوبه بمقاومة شرسة في معاقل الأمازيغ فسمّاهم "بربرا" استهجانا وتحقيرا.

لتلك الأسباب وغيرها حملت عبارة "بربر" دلالات معيارية سلبيّة قد لا يدركها مستعملوها لكن الأمازيغ يعونها ويفضّلون عليها عبارة "أمازيغ" بمعنى "الإنسان الحرّ" وتكتب بحروف التفناغ (الحروف الأمازيغيّة) على هذا النحو:«ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ، (ⵎⵣⵗⵏ)».

"طوارق" أو "توارُوا"؟

منهم الطوارق أو"الرجال الزّرق" الذين اختار رجالهم، دون نسائهم "التواري" خلف ألثمتهم الزرقاء لأسباب ربّما تعود إلى قصّة هزيمتهم حين غزت إحدى القبائل العربية منطقة الطوارق جنوب الصحراء فاختبأ الرجال بينما دافعت نساء الطوارق ببسالة وشجاعة. ولا نعتقد ان تسمية الطوارق تعود الى الفعل "توارُوا" كما يذهب بعض الباحثين، ذلك ان للكلمة أصولا أمازيغية فالطارقي "بالقاف" المنقوطة ثلاثا صفة نسبة الى الساقية أوعين الماء التي تسمى بالأمازيغية "تارقة" أو"تارجه" حسب اختلاف اللهجات الأمازيغيّة، والإحالة على التدفق والحياة سمات حاضرة في اسم "أمازيغ" أو"ايماجغن" الإنسان الحرّ، بالإضافة الى حرص الأمازيغ على مجاورة عيون المياه سواء اتصل الأمر بالطوارق في الصحراء



أوأمازيغ القبايل والشاوية وغيرهم في المغرب والجزائر وتونس، ولا أدلّ على ذلك من منطقتي "تطوان" بالمغرب الأقصى "وتطاوين" بجنوب تونس. فالعبارة أمازيغيّة مفردها "تيّط" وتعني "عين الماء" أو"عيون المياه".

"غمراسن" أم "غمّ راسه"؟

هي بلدتي الواقعة في الجنوب الشرقيّ لتونس، تساءلتُ منذ الصغر عن معنى الاسم وسبب التسمية فتناهت إلى مسامعي قصص وروايات تؤشّر إلى خلافات او اختلافات حول الأصول والأنساب وما التصق بها من سمات في سياق "التفاضل" بين الأمم والقبائل تردّده الذاكرة الشعبية، فمن قائل أن أصل تسمية غمراسن يعود الى جدّنا الذي لاذ بالجبل و"غمّ راسه"، أي حصّن نفسه واختبأ في باطن الجبل مستسلما للسكينة والسبات العميق، دون أن نغفل عما تحمله صفة "غم رأسه" من سمات لا يُنعت بها إلا جبان متواكل عديم الرّجولة، ومن قائل إنّ تسمية غمراسن نسبة إلى "يغمراسن" بن زيان أصيل قبيلة زناتة الأمازيغيّة أسّس حكمه في تلمسان في عهد الدولة الموحدية التي حكمت المغرب. غير ان هذه الحقائق التاريخيّة تلتبس بروايات حكاها لي أصدقاء جزائريون تقول بأنّ يغمراسن وبعد رحلة الحجّ عاد كي "يعرّب" قومه وينشر بينهم اللغة العربيّة فكان أن نُبذ من الأمازيغ، فضرب في أرض الله سائحا مستجيرا بعدله الى ان وصل الى منطقة وجدها جغرافيا شبيهة بمكّة تحيط بها الجبال من كل جهة فاختارها ملاذا الى حين، فسمّيت باسمه "غمراسن". تلك روايات شكّلت ذاكرة من يعيش على حدّ ثقافتين لا ترقى الى مستوى المسلّمات التاريخيّة. أما حقيقة المعنى الأمازيغي لعبارة غمراسن فغير متاح الاّ بالتحصيل المعرفيّ الذاتي، فغمراسن في الأمازيغيّة "سيّد القوم"، "غمر" تعني قوم، و"سن" تعني سيّد. كأنّ الصّفة العربيّة "غمّ راسه" وان كانت من اللهجة المحلية هي وسم ضديد لدلالة الاسم الأمازيغيّ.

إن ما يعنينا في مثل هذه الحكايات المتضاربة حرص الذاكرة الشعبيّة على تقليب النظر في ثنائيّة الاسم والوسم بالمحو واعادة التملّك في حوار مضمَر بين الثقافة العربيّة والثقافة الأمازيغيّة تتوارثه الأجيال بما فيه من انفعالات معياريّة، وهذا ما يتأكد مع أسماء لأعلام رسّختهم الأحداث التاريخيّة.

"آكسل" أم "كسيْلة"؟:

"آكسل" عبارة أمازيغيّة تعني "النمر" وهو اسم الملك الأمازيغيّ الذي أطلق عليه العرب اسم "كُسيْلة" في صيغة تصغير دالة على التحقير وعدد كبير من الصحابة في معركة "تهوده" وهي منطقة في نواحي بسكرة الجزائريّة، وأثناء زيارتنا الأخيرة لاحظنا ان اشقاءنا العرب كانوا حريصين على اطلاعنا على جامع "سيدي عقبة" حيث ضريح الصحابي عقبة ابن نافع حتى يذكّرونا بأمجاد العرب والتضحيات التي تكبدوها لنشر الإسلام في بلاد المغرب ورووا تفاصيل معركته مع "كسيلة" الأمازيغيّ وكيف أن فرس عقبة ابن نافع هي التي حملت جثمانه قرابة العشرين ميلا بعيدا عن أرض المعركة حيث دفن وخصّص له مقاما وجامعا باسمه، في الأثناء لاحظنا تململا واستياء من بعض أشقائنا الأمازيغ الذين رافقونا إلى المكان ذاته عبّروا عنه تصريحا في شكل تصويب تاريخي حينا أو في شكل دعابات أحيانا حتّى لا يستثيروا بعض الحساسيات مع زملائهم فكلّهم جزائريون في نهاية المطاف.

إن عقبة ابن نافع إنما حورب وقُتل مع سائر الصحابة لأنّه ارتكب خطأ جسيما حين نكث عهده مع الأمازيغ وتنكّر لاتفاق عقده مع ملكهم عندما اتته الأوامر من مركز الدولة الأمويّة للانقضاض على القبائل الأمازيغيّة دون تأخير. وعند سؤالنا عن معركته مع "كسيْلة" سارع بعض الأصدقاء "الأمازيغ" إلى تصويب العبارة: ليس "كسيْلة" انه "آكْسل" (النّمر في اللّغة الأمازيغيّة) الملك الأمازيغي الذي دافع عن أرضه وقبيلته وقتل عقبة بن نافع في مبارزة فرديّة "رجلا لرجُل". بل انّ بعضهم اقترح علينا زيارة جبال "غوفي" القريبة من بسكرة من باب الإنصاف الحضاريّ حتى نتعرّف على أمجاد الأمازيغ، فما قيل عن الملك الأمازيغي "آكسل/ كسيْلة" يقال عن وريثته الملكة الأمازيغيّة "ديهيا" الاسم الذي يعني "الحسناء" لكنّ بعض العرب وسموها بـ"الكاهنة" أو"الدّاهية" لأنّهم أنكروا تصدّيها لحسّان بن النّعمان وهزيمته أمامها.

مع ما في تلك الزيارة من مزايا معرفيّة فإنّ الجدل الذي دار داخل أروقة جامع عقبة بن نافع أو داخل مقامه يكشف أن حوار العرب والأمازيغ يحمل في الجزائر الكثير من المسائل الخلافيّة خاصّة اذا اتصل بالمسألة العقائديّة والفتوحات الإسلاميّة أوبالمسألة الاثنيّة بين استعادة الموروث الأمازيغيّ أو المضيّ قدما في مشاريع التعريب.

لا نستبعد أن يكون للذاكرة الثقافيّة محلّ من التقلّبات التي شهدتها العلاقة بين ثلاثيّ "الرسوم" و"الأسماء" و"السّمات"، إذ شهدت الحوار بين العرب والأمازيغ تردّدا بين التناغم والتآلف (في عهد الاستعمال مثلا حين كان العدوّ مشتركا) والصراع من أجل الهيمنة على مناطق النفوذ في ذاكرة التاريخ وذاكرة الجغرافيا حيث يلتبس العقائديّ بالأسطوريّ، ويأتي عصر العولمة لتدخل وسائل التواصل الحديث عنصرا فاعلا في تكريس آليات التماس بين الماضي والراهن من جانب وبين "الأنا" والآخر" من جانب آخر، لتطرح بالحدّة ذاتها مسائل الهويّة والعولمة في عصر اختلطت فيه القيم وتضاربت المصالح، واشتبكت الحدود بين المفاهيم. فلا أحد يستطيع القطع بالجواب عن بعض أسئلة الحوار بين العرب والأمازيغ:

من منّا الأنا ومن منّا الآخر؟

هل انّ أسئلة الهويّة المتصلة باللغة والمعتقدات مراكز اختلاف أم





مراكز ائتلاف؟

إلى أيّ حدّ يحتاج التاريخ العربيّ الإسلاميّ إلى مراجعة دقيقة تنصف هذا الطرف أو ذاك؟

ثمّ ما موقع الجماليات فنونا وآدابا من التثاقف القائم بين العرب والأمازيغ؟

خاتمة:

لقد اعتمدنا ثلاثيّ الرّسم والاسم والوسم، مرايا عاكسة لحوار العرب والأمازيغ ومحكّا لمساءلة الراهن المعيش بلسان حال الذّاكرة الثقافيّة. لذا تجدر الإشارة في خاتمة هذا المقال إلى أنّ ما دعانا الى اعتماد "الرّسم والاسم بالوسم" زوايا التقاط لعمليّة التثاقف هو بعيد عن المرجعيات التاريخيّة والدينيّة إنّما نحتكم الى الذاكرة الثقافيّة وأثرها في راهن الحوار الاثنيّ والعقائديّ في شمال افريقيا. في الأثناء لا يمكن تمثّل الأبعاد العميقة للحوار الثقافي بين العرب والأمازيغ بمنأى عن الأنساق المضمَرة المترسّبة في ثنايا "الرّسم والاسم والرّسم"، فمن خلالها نقف على ما بين الثقافتين من سمات عامة جامعة حينا فارقة حينا آخر.

أمّا عثرات التثاقف البنّاء بين العرب والامازيغ فتعود، غالبا، إلى كون الفكر العربيّ عموما هو فكر انفعاليّ معياريّ إقصائيّ، لذلك طغت الخلفيات العقائدية لصراع " الرسم والاسم والوسم"، اذ خاض البعض مثلا في تجاذبات تاريخيّة من قبيل: من هم الأحقّ بالأرض الساكنون المشركون أم الوافدون المسلمون؟

كما طرح المؤرّخون مسائل معياريّة عقائديّة على حساب مسائل معرفيّة حضاريّة فانصرفوا عن ذكر مزايا الحوار بين العرب والأمازيغ إلى الخوض في اسلام "آكسل" من عدمه ثم في عقيدة "ديهيا" بين اليهودية والإسلام. فلا غرابة في ان تتوارث بعض الأجيال اللاحقة تلك الأحقاد والضغائن وتقصي الحقّ في الاختلاف وتسلب الآخر حقّه في الوجود ناهيك عن التفاعل الإيجابيّ معه.

في خضمّ التجاذبات المعرفيّة والإيديولوجيّة يأتي الإبداع الأدبيّ والفنيّ ليخلق من الحوار بين العرب والأمازيغ كيمياء تفاعل جماليّ يجمع ولا يفرّق، يومئ ولا يصرّح.

لعلّ جماليات الإبداع أنسب ما نختم به الحديث حول سيميائيات الحوار بين العرب والأمازيغ من خلال ثلاث ومضات مارست فيها الأنساق الثقافيّة المضمَرة حيلَها عبر الإبداع الفنّي والأدبيّ لاستعادة التعالق والتَعلّق بين ثلاثيّ الرّسم والاسم والوسم، لتعود إلى ما امّحى فتعيد تشكيل آليات التّثاقف بين العرب والأمازيغ إيحائيّا ورمزيّا.

أولى الومضات تجمع بين الرّسم والاسم والوسم، عاد فيها الشاعر التونسيّ منصف الوهايبي الى الاسم الأمازيغي لـ"تونس" وهو "ترشيش" وإلى الاسم الأمازيغي لـ"قابس " وهو "تاكاباس" ليبعث فيهما الحياة في قصيدة: "حلم في تمبكتو.. كنز في ترشيش، حلم في ترشيش.. كنز في تمبكتو":

"وضربنا في طرق خائفةٍ
وقطعنا أوديةً ومفازاتٍ
يعوي الذئب بها



حوار الأمازيغ /العرب: الصّوت/ الصّدى.. لكن.. لا نستطيع الجزم أيّهما الصّوت وأيّهما الصدى..
بل تمازُج وتعانُق حدّ الذّوبان.. كذا نرجوه ونرتجيه..

* ناقدة وباحثة تونسيّة

حتى وافينا إفريقية من بوّابة " تكاباس "
ودخلنا في اللّيل مدينة ترشيش."

يذكر ياقوت الحموي في معجم البلدان أن "تونس" أسّسها حسّان بن النعمان على أنقاض مدينة اسمها "ترشيش"، كأنّ الشاعر عمد إلى محو المحو باستعادة السجال الذي دار تاريخيًا بين تونس حسان بن النعمان رمزًا إلى الحضارة العربيّة والفتوحات الإسلاميّة و"ترشيش" "ديهيا" التي حكمت القيروان بعد هزيمة حسّان بن النعمان والتي انتهت بعد ذلك في معركة فصل فيها رأسها عن جسدها.

بذلك قام الإبداع الأدبيّ على إعادة التملّك للموروث الأمازيغيّ، وخلق عناصر جماليّة تقوم على استثارة الذاكرة لتفتيق منابع الحياة، فانتصار الشاعر إلى ترشيش هو من وجهة نظرنا انتصار لأنوثة الكون بعيدًا عن الاعتبارات العقائديّة والاثنية التي حرّكت الصراع بين العرب والأمازيغ وحضر في القصيدة بالاستعاضة عن "قابس" بتكاباس" وعن "تونس" بترشيش".

إنّ حنين المبدعين العرب إلى رسومهم وأسمائهم وسماتهم الأمازيغيّة إنّما هو حنين إلى حضن الأمومة الخالصة قبل أن تنغّصها لوثات العصر وتفتك بها التجاذبات العقائديّة والإيديولوجيّة، إنّه أيضا التوق إلى الأمومة الملاذ عندما يلتبس التثاقف بعناصر الاغتراب والحنين إلى المَواطن الأوّل، كما ثاني الومضات:

• قصيدة الشاعر المغربي محمّد ميلود غرافي: (أغروم أمّي)

"هو ذا خبز أمّي:
وقْع الشّعير
على صيحة الدّيك
هسيس أساور من لجين
في معصميها
ربطه منديلها البربريّ
المطرّز
فوق الجبين...
ينقصني
كالهواء هنا كلّ يوم
أغروم أمّي."

"خبز أمّي" بالعربيّة، "أغروم أميّ" بالأمازيغيّة تعبير جماليّ شفيف عن ثنائيّة الصوت الثقافيّ والصدى الأدبيّ الإنسانيّ..

بذلك تتردّد الأصداء الأمازيغيّة في الأدب العربيّ في شكل رسوم ووسوم ووشوم

بقدر ما تتردّد الأصداء العربيّة في وجدان الأمازيغ شِعرا وذِكْرا واقعا وذكْرى...



أحمد حسن عوض *
يكتب:

مستويات الحوار الثقافي والإبداعي لدى صلاح عبد الصبور

تبدو مقولة الحوار الثقافي أكثر بريقًا وحضورًا في هذه الآونة عن ذي قبل، إذ تنفتح على دلالات التعدد والتنوع والتحاور والتفاعل، وقد كان صلاح عبد الصبور أحد الشعراء الكبار الذين تنبّهوا إلى تيمة الحوار بمستوياتها المتعددة حضاريًا وثقافيًا وإبداعيًا، عبر ضفيرة ثنائية تجدل المعرفي والجمالي لتقدّم لنا خطابًا شعريًا ونقديًا فائق الوعي بلحظته العصرية الراهنة مستوعبًا آفاق تحولاتها في مرونة تومئ إلى التفاعل الجسور لا الانفعال التابع، وتؤشّر على حيويّة التّمثل الخلّاق لخطاب الآخر والجدلي معه، لا الترديد الكسول لأصدائه البعيدة. ومن ثمّ فإنّ من يقرأ المشروع الإبداعي والثقافي لصلاح عبد الصبور لا يقدر أن يغض الطرف عن تلك التيمات الثقافية الإبداعية القارّة في متنه الجمالي الكبير الممتد، ابتداءً من وعيه بأهميّة الحوار الثقافي والجمالي بمستوياته المتعددة مع الآخر المتفوق حضاريًا وإبداعيًا مرورًا بوعيه النظري وتصوره لبنية القصيدة وماهيتها المنفتحة على فكرة الحوار، وتعدد الأصوات وتحولات القصيدة من الغنائية الشجنيّة الأحاديّة إلى النزعة الدرامية المشتجرة مع أصوات العصر، والمستحضرة لأقنعة الشخصيات التراثية والحديثة في آن، وانتهاءً بتجليات النزعة الدرامية الحوارية التي تحتفي بالفضاء التشكيلي وتكشف عن أبنيته المعماريّة وإرهاصاتها في الشعر الغنائي متعدد الأصوات، والمتحوّل بدوره إلى حاضنة أو رحم ولود تمخّضت عنه تجارب صلاح عبد الصبور المسرحيّة المشرّعة على آفاق التجريب الجديدة والمتجادلة مع معظم تجارب المسرح العالمي الحديث.

وقد كان لفكرة " الحوار" لدى صلاح عبد الصبور بطانة نظريّة فلسفيّة ينطلق منها وعيه الإبداعي ومنظوره الجمالي المتّسع، إذ كان يتصدّى بشدة لفكرة تصنيف البشر على أساسي العنصر أو اللون أو الطبقة الاجتماعية، ويرى أن ذلك " دليل ميل واضح إلى الكسل العقلي والذوقي، وفي هذا الإطار رفض فكرة تبنّي " النماذج الجاهزة"[1] لأنّها تؤدّي إلى الوقوع في شَرك اليقين المسبق وسطوة الرتابة المعتادة، وجمود القوالب الثابتة، لذلك فقد كان مؤمنًا "بأن ما يجمع البشر جميعًا هو مواجهتهم للحياة، ما يجمعهم هو الوجود أو الشرط البشري بتعبير مالرو"[2].

وهو أمر " يفسّر لنا اقتران الفنان لدى عبد الصبور بالنبي والفيلسوف، إذ يراهم جميعًا "أصواتًا شرعية تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها"[3]

ولا شكّ أن تعبير "أصوات شرعيّة" لدى عبد الصبور ينطوي على وعي مضمر بأهمية امتلاك النبي والفيلسوف والفنان للقدرة على الحوار الخلّاق المتسع الشامل مع الحياة الإنسانية، ومن ثمّ فإنّ مفردة "أصوات" تستدعي مفردة" أصداء" التي تؤكد فاعلية المجال الحيوي للظاهرة الكلامية وقدرتها على التّحرك من بؤرة الذات إلى أفق الآخر،

ومن وعي الآخر إلى تأمّل الذات مرة أخرى وليس شرطا أن يكون الحوار خارجيًا،بل قد يتحرّك في مستوى آخر، وهو الحوار الداخل مع الذات. ومن خلال الحوار بمختلف تجلياته وأنماطه تتولّد الحقيقة التي يحدثنا سقراط أنّه من المستحيل أن تُغرس في نفس الإنسان، ويعلمنا أنّـه لأن من إدراكـها بالجدل"[4] وتأسيسًا على تلك الرؤية الفلسفية نستطيع أن نرصد تجليات الحوار الثقافي والإبداعي لدى صلاح عبد الصبور ومستوياته المتعددة.

1 - مستوى الحوار الحضاري والانتماء الثقافي

كان عبد الصبور مؤمنًا بأنّ الحضارة الحديثة تسعى إلى صنع حوارٍ متكامل بين مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يؤدّي التوفيق بينها إلى التناغم المنشود والانفتاح المتعدّد، إذ يقول: "إنّ هذه الحضارة الحديثة تريد أن توفّق بين الفرد والمجتمع وبين الدين والعلم وبين العقل والخيال وبين الحريّة والتخطيط، ولكن ذلك كلّه من خلال مخاض شاق عسير وأنـواع مختلفة مروّعة من الفشل والإحباط، ومآسي شاملة يخرج منها الإنسان بتجربة جديدة يضيفها إلى زاد تجاربه في سعيه الطويل نحو هذه الإنسانية الجديدة[5]،فالتجربة الجديدة في مخاضاتها العديدة وفي سعيها للظفر بالإنسانيّة الجديدة هي في عمق وعي عبد الصبور، ثمرة الحوار وهديّة التفاعل وهبة الحلم بالإنسان الجديد المنفتح على الروافد الحضاريّة المتنوّعة والمفارق للموروث الثقافي الأحادي الضيّق، "وكما أنّ الحضارة الحديثة ملك للإنسان، في أي من مواطنه يستطيع أن ينهل من نبع هذه الحضارة، فكذلك شأن الأدب والفن."[6]

ولذلك فقد كان صلاح عبد الصبور حريصًا على فض الاشتباك أو الخلط المزدوج بين الثقافة المعاصرة والسياسة المعاصرة قائلًا" فقد دخلت الدول الاستعمارية بلادنا باقتصادها وتكنولوجيتها المتقدمين لا بثقافتها،وليس لشكسبير جريرة في احتلال إنجلترا لمصر في عام 1882، بل قد يكون لقراءته هو وأمثاله دورٌ في تنبيه الوعي المصري إلى ضرورة إجلاء الإنجليز"[7].

وبالرغم من أننا قد لا نسلم لصلاح عبد الصبور بالفصل التام بين السياسة والاقتصاد والتكنولوجيا من ناحية، والثقافة والفنون من ناحية أخرى، لكننا في الآن ذاته نستطيع أن نتفهّم نبرته الحادة الزاعقة- المخالفة لنبرته الهادئة المعتادة-في قوله: "ولذلك فإنّي أحتقر من كل قلبي كل ما يردده بعض متسكعي الفكر السياسي في بلادنا عن " الغزو الثقافي" وما شابه ذلك من الشعارات السخيفة الجاهلة" (8) إذ ينطوي ذلك الهجوم الهادر على تخوّف مشروع من خطورة الانطواء والتقوقع الحضاري تحت ذريعة الرعب من الغزو الثقافي، وهو تصوّر قد يسلمنا في نهاية الأمر إلى غياب الحوار مع الآخر وانعدام التفاعل مع منجزاته الحضارية والثقافية.



صلاح عبد الصبور

ومن ثمّ فقد جعل عبد الصبور من الثقافة كيانًا مستقلًا، ومن الحوار الثقافي وطنًا بديلًا، قائلًا: "إنّ الثقافة يجب أن تعامل ككيان مستقل وأن تبرأ من التّحيّزات، وأنّها لا تنتمي إلّا إلى نفسها في بادئ الأمر، فممّا لا شكّ فيه أنّ ابن خلدون أقرب إلى دوركهايم وتوينبي منه إلى ملايين العرب ممن لم يسمعوا باسمه، كما أنّ دانتي أقرب إلى أبي العلاء المعرّي منه إلى النادل الإيطالي في مقهى" (9).

2 - مستوى الحوار الإبداعي والانتماء الشعري

وقد انعكس وعي صلاح عبد الصبور الثقافي وإيمانه بحيوية الحوار وحتمية التفاعل مع الثقافات الأخرى بجانب استيعاب الموروث الخاص على وعيه الإبداعي وتصوره الشعري،فإذا كانت الثقافة-كما يرى عبد الصبور- تراثًا حيًا متّصلًا بين الماضي والحاضر متجهة إلى المستقبل"[10].

فإنّ على الشاعر العربي أيضًا أن يفتح حوارية بين منجز الشعر العالمي قديمه وحديثه من ناحية،وموروثه الشعري العربي من ناحية أخرى.

وقد عبّر عبد الصبور عن ذلك قائلًا:" وقد درجت في السنوات الأخيرة على أن أوطّن نفسي على الإحساس بقرابتي إلى الشعراء في كل صقع من أصقاع العالم، وفي كل فترة من تاريخه، بحيث انتظم موروثي الأدبي، أبا العلاء وشكسبير وأبا نواس، وبودلير،وابن الرومي وإليوت والشعر الجاهلي ولوركا، فضلًا عن عديد من الشعراء والقصائد المتفرقة، والأفكار والخواطر الشعرية"[11]

وقد ظلّ مؤمنًا في ذلك المسعى بأنّ" الشعر ينمو من داخل المتن الشعري، والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوارٌ بين تراثه الشعري وبين العالم، وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري كما يرتبط بالعالم فلا مجال لعدّه شاعرًا."[12]

وكان من البدهي أن يتجسّد ذلك الوعي في رؤيته النقدية وإبداعه الشعري على حدٍ سواء، ففي كتابه المهم(قراءة جديدة لشعرنا القديم) نلمح بيُسرٍ تام حضور مفردة الحوار في دراستين من أهم دراسات الكتاب وهما" حوار مع الكون" و"حوار مع الكائنات" إذ يرصد صلاح عبد الصبور بعمقٍ لافت تجليات حوار الشعراء العرب القدامى مع

الكون والكائنات، ويتأمل برهافة الشاعر قدرة الشاعر على نقل الطبيعة بكل تجلياتها من كهف الصمت إلى فضاء الحوار ومن جمود الصورة إلى عنفوان الحركة، ومن أحادية النظرة إلى فاعلية الحواس إذ تظل الطبيعة صامتة حتى تتحدّث بلسان الفنان ووجدانه، أو بقلمه وألوانه فتتجلّى عندئذٍ ألوانها وظلالها ونورها وظلامها وتتفتّح روائحها وتطير، وينبت لها قلب كقلب الإنسان، يحس ويشعر ويندفع ويتراخى ويكتسب همودها حياةً وعنفوانًا [13].

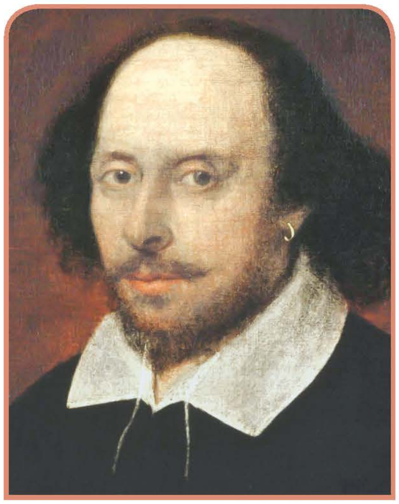
وتحت هذه المظلّة الفلسفيّة الجماليّة المشرعة على تفاعل الحوار الإبداعي مع عنصري الحركة الدؤوبة، والتّغير السرمدي "نبت شِعر الطبيعة في أدبنا نباتًا حسنًا، كان يُؤذن برؤية رائعة لمشاهد الجمال في الكون،فهو مثل شعر الطبيعة الرائع في جميع الآداب- لم يكتفِ بالوصف الظاهر مجمِّدًا للصورة، باحثًا لكل شي ء عن شبيهه في اللون أو الشكل ليُشبّهه به، ولكنّه لمس أخفى ما في الطبيعة وأدقّه، وهو في الوقت ذاته جوهرها وروحها،ذلك هو عنصر (الحركة) فيها،فالطبيعة حولنا ليست ثباتًا مطلقًا ولكنّها تغيّر مستمر، وهذا التّغير هو دليل النماء والحياة فيها[14].

وإذا كانت تيمة الحوار قد تجلّت في مقاربة صلاح عبد الصبور النّقديّة لتراثنا الشعري الممتد فإنها ستتبدّى بجلاءٍ تام مقترنة بملمح الانتماء إلى التراث العالمي والتفاعل مع كل مذاهبة الفنيّة عبر قول عبد الصبور" إن الفنان يولد في الفن ويعيش فيه ويتنفّس من خلاله، وكل فنّان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي، ولا يحاول جاهدًا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال، وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءًا من التراث الإنساني، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسؤول في هذا الكون"[15].

وقد انعكس هذا الوعي النقدي الجمالي المنفتح على أهمية المثاقفة وتفاعل الخبرات الجمالية، والمؤمن بقيام الحضارة الإنسانية على تنوع الروافد دون هيمنة نموذج حضاري واحد على تجربة صلاح عبد الصبور الشعريّة والمسرحيّة على حدٍ سواء فكان شعره مرآة حيّة للتفاعل مع شعراء العالم الكبار عبر حضور ملمح التّناص بمستوياته المتعددة مع أفكارهم ورؤاهم، وعبر استحضار أسماء الشعراء مثل وليم بتلرييتس إو إفراد قصائد مستقلة لهم كقصيدتي بودلير ولوركا.

بل عبر توظيف أسماء الشعراء وعوالمهم الشعرية المختزلة في كلمات قصيرة مصفاة تكتنز همومهم الإبداعية وعوالمهم الشعرية وتقترن بتساؤلات أو مساءلات تنطوي على استنهاض الحوار واستحضار اليقين المفتقد في آن وهو ما نراه في مقطع مساءلات أخرى من قصيدة فصول من كتاب الأيام بلا أعمال بديوان شجر الليل:

يسألني بول إليوار
عن معنى الكلمة
"الحرية"
يسألني برت بريخت
عن معنى الكلمة
العدل
يسألني دانتي أليجيري عن معنى الكلمة
الحب
يسألني المتنبي
عن معنى الكلمة
" العزة"


شكسبير

يسألني شيخي الأعمى
عن معنى الكلمة" الصدق"
تتزاحم أسئلتهم حولي لا أملك ردًّا
أستعطفهم وأنام
حين يهلّ الصبح
أشرد في الطرقات، الشمس الأيام
تسألني القدم السوداء
عن معنى الكلمة
"الصمت"[16]

إذ يبتكر عبد الصبور خطابًا شعريًا يستحضر فيه عوالم بول إليوار وبريخت ودانتي والمتنبي والمعرّي -في متن قصيدته وليس في عنوانها أو هوامشها- وهم شعراء ينتمون إلى روافد حضارية متنوعة ومشارب ثقافية متباينة، لكن ما يجمعهم في المستوى العميق وفق رؤية الشاعر، هو إمكانية قيام حوار ثقافي ينهض على التفاعل الإبداعي بغية تأسيس كونٍ شعريٍّ متعالٍ ومفارقٍ للحدود الجغرافية الضّيقة، ينهض على أعمدة القيم العليا وهي"الحرية والعدل والحب والعزة والصدق"التي كان يراها صلاح عبد الصبور قيمًا قادرة وحدها على انتشال الوطن العربي من دوامات الإحباط التي ظلّلت سماءنا بعد هزيمة 1967 التي كان القهر قرين الصمت وغياب الحوار وتعدد الرؤى وتفاعل الآراء أحد أهم أسبابها وفق المنظور الإبداعي لشاعرنا الكبير.

إذ جعل من قصيدته (فصول) مجتلًى دراميًا تتجلّى فيه فاعلية الحوار مع الشعراء، ناهضة على منطق الإدانة الحاسمة للقمع والقهر الذي مارسه الفرسان الموهومون المهزومون-على حد قول عبد الصبور- فكانت ممارستهم

القامعة الفارضة للصمت سببًا في الهزيمة من ناحية، وسببًا في اعتصام شاعرنا بفضاء الحوار الإبداعي مع الشعراء، والجلوس معهم في مدينة الشعر الخالدة، أو بالأحرى في وطن الشعر البديل لوطن المقهورين من ناحية أخرى:

لكنّي أبغي منكم شيئًا
أبغي أن أجلس جنب صديقي أوبرستاد
(من أوسلو بالنرويج ويكتب شعرًا
يتردد فيه حرف الخاء كثيرًا)
أو جنب صديقي إيفتوشنكو
(من موسكو.. كان هنا ضيفًا منذ سنين)
أو جنب صديقي بُراهني
(من إيران)
أبغي أن أجلس جنب صحابي الشعراء
من شتّى البلدان
وأنا لست بخجلان
أبغي أن أتحدّث
أتلاعب باللفظ الجذلان[17]

لنستشرف مع صلاح عبد الصبور- عبر ذلك الفضاء الإبداعي الدرامي النابض بأنفاس الشعراء المعاصرين-تجلّي الحوار باعتباره مجسدًا للإعلاء من قيمة الكلمة المنتشية بممارسة الحريّة وباعتباره نقيضًا للخجل الصامت الذي لا يليق ببوح الشعر الحاسم أو بنبض الشاعر الصادق الذي ينزع إلى ممارسة التّحدث دون خوفٍ من قسوة الرقيب.

-3 مستوى تعريف القصيدة وآليات تشكيلها:

ولا يتوقّف وعي صلاح عبد الصبور بقيمة الحوار على المستوى الحضاري والثقافي والمستوى الإبداعي الجمالي فحسب، وإنما تمتد مقولة الحوار لتشكّل الفضاء النظري لتعريف القصيدة والوعي الموازي لمراحل تشكيلها في آن، بداية من تخلقها بحسبانها ثمرة لفكرة الحوار مع الذات والأشياء وانتهاءً أيضًا بحضور حوار الشاعر والناقد داخل المبدع الواحد بعد الانتهاء الأول من كتابة القصيدة، إذ يعرّف صلاح عبد الصبور القصيدة بأنّها نوعٌ من الحوار الثلاثي يديره الشاعر بين ذاته الناظرة وذاته المنظورة، وبين الأشياء، ومن خلال هذا الحوار تتولّد الحقيقة[18].

إذ ينطوي وعي الشاعر الجمالي على ملمح "الحوار" المتعدد المتسع الخلّاق الموازي لمرحلة تشكّل القصيدة لدى الشاعر منذ أن جاءته ومضة أو واردًا يسعى إلى التّجسد مرورًا بمرحلتي التلوين والتمكين للوصول إلى "مرحلة العودة،عودة الشاعر إلى حاله العاديّة قبل ورود الوارد إليه، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين، إذ إنّ الشاعر عندئذٍ يقطع"الحوار" ليبدأ "المحاكمة" فتتجلّى عندئذٍ حاسته النقديّة حين يعيد قراءة قصيدته



إليوت

ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب"[19].

وبناءً على ذلك التّصور النظري لماهيّة القصيدة وآليات تشكيلها، يغدو بوسع القارئ أن يرصد تجليات الحوار المتنوعة عبر ممارسات صلاح عبد الصّبور الإبداعيّة،وقصائده المتحققة بالفعل،التي يحتل فيها الحوار بأبعاده المتعددة بؤرة الصدارة وألق الإشعاع المتجسّد في صيغة دراميّة تتجاوز مركزيّة الصوت الواحد، وتفتح نوافذ متسعة للتفاعل الخلّاق وفضاءات ممتدّة للجدل المستمر.

---

* ناقد وشاعر مصري

الهوامش

1 - صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993،ص 95.
2 - السابق،ص56.
3 - السابق،ص 100.
4 - السابق،ص 9.
5 - السابق،ص 154.
6 - السابق،ص 100.
7 - السابق،ص151.
8 - السابق،ص 151-152.
9 - السابق،ص 152.
10 - السابق،ص 155.
11 - السابق،ص 155.
12 - صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص 432-433.
13 - الأعمال الكاملة،ص 224.
14 - السابق، ص 224.
15 - السابق،ص 15.
16 - السابق،ص 529-530.
17 - السابق،ص 526.
18 - السابق،ص 9.
19 - السابق،ص 26.



تكتب: د.جهينة عمر الخطيب *

حوار الموتيفات في الفن التشكيلي
أميّة جحا وفن الكاريكاتير أنموذجا

يشكّل فن الكاريكاتير وسيلة فعّالة في إثارة قضايا حيوية، اجتماعية وسياسية، فهذا الفن الساخر الذي يترك ابتسامة مرّة على شفاهنا باستطاعته أن يضحكنا ويبكينا بلمسه للجرح الكامن فينا، فأصبح سلاحا يفضح سياساتنا وأنظمتنا الفاسدة، ليصرخ معلنًا عن رفضه لكل سلبية تحدث في مجتمعاتنا العربية.ونعلم جيدا أن أصل كلمة كاريكاتير هي الكلمة الإيطالية "كاريكير" Caricare أي يبالغ أو يحمّل ما لا يطيق، والمبالغة في تصوير الحدث لقرع ناقوس الخطر ولإبراز سلبيات المجتمع.

وتنوّع الكاريكاتير بين السياسي والاجتماعي والبورتريه والفلسفي النفسي ليجتمعوا في نقاط واضحة كتضخيم ملامح الشخصيات والمفارقات في المواقف والتي تثير الضحك الهادف الذي يجعلنا نضحك ونفكّر ونحزن ونتألم.

والكاريكاتير هو فن اتصال وحوار صامت بين الفنان والمتلقّي، فبواسطة خطوطه وأشكاله ورسوماته يعبّر الفنان عن موقف أو حدث ويتصل بالمتلقي بلغته الصامتة التي تذيلها في حالات كثيرة بعض الكلمات لتستفز المتلقّي فيبدأ الحوار غير المعلن.وهذا الأمر ليس بالجديد، فلطالما كانت الصورة وسيلة لتعبير البشر عن أفكارهم،فقبل أن يتخذ الإنسان رموزه الأبجديّة المعروفة، اعتمد على الصورة للتعبير عن نفسه ونقل أفكاره للآخرين على جدران الكهوف.واليوم عادت الصورة في عصر التكنولوجيا والمرئيات البصرية لتسهم في بلورة مكونات الثقافة المعاصرة والتي تخاطب عددا أكبر من المتلقين لجاذبيتها في زمن العولمة.

والكاريكاتير بأنواعه المختلفة سواء الصامت منها، والذي يعرض الفكرة من خلال الرسم فقط، أو الكاريكاتير الرمزي والذي يعتمد على توظيف الرموز لفهم المعنى، أو الكاريكاتير المباشر والذي يأتي بدلالات تصريحية فيدمج بين النوعين السابقين إضافة إلى الكتابة.

جميع هذه الأنواع تقوم بحوار ليس عاديا، فيتكرر موتيف معين كمعادل موضوعي مؤديا وظائف عدة في المسارات الدلالية، وهذا يفتح أمامنا آفاقا عدة، فالموتيف الواحد بسياقاته الدلالية المختلفة يخلق حوارا بين دلالات الموتيف الواحد لوجود اختلاف، فعلى



سبيل المثال قد يأتي رمز للقنبلة بدلالات غير دلالتها الحقيقية فترمز إلى عدم الاستقرار، والموتيف ذاته قد يرمز إلى تنبؤ بالمستقبل وإطلاق ناقوس الخطر. وتتعدد الموتيفات لتخلق حوارا ثقافيا جديدا من نوعه، حوارا صامتا متكلما،ومن هنا جاءت دراستنا حول حوار الموتيفات في فن الكاريكاتير ورسومات الفنانة الفلسطينية أميّة جحا.

وهي فنانة تشكيلية ورسّامة كاريكاتير فلسطينية، ولدت بمدينة غزة بتاريخ 2 فبراير 1972م، حاصلة على جائزة الصحافة العربية لعام 2001. وهي تعد أول رسّامة في العالم العربي تعمل في صحف سياسية يومية ومواقع إخبارية، وهي رسامة في الجزيرة نت- أشهر موقع إخباري عربي-، ولها صفحة خاصة على الموقع. كما أنها حاصلة على جائزة الصحافة العربية في الإمارات العربية المتحدة عام 2001،وهي زوجة لشهيدين..

والتي برعت في الكاريكاتيرات السياسية لتشكّل رسوماتها وسيلة للتفكير من أجل التغيير فطرحت قضايا سياسيّة ملحّة، فلعبت رسوماتها دورا مهما في تشكيل المواقف والتأثير على الرأي العام.

وستحاول دراستي الإجابة عن التساؤلات حول أثر موروثاتنا في ثقافة الحوار وآليات نشر ثقافة الحوار وإن تعددت الأساليب. فإن طرائق التواصل يتم اختيارها من البيئة المعيشة والثقافات والعلاقات الاجتماعية، فلكل عصر طريقته في الحوار والتواصل، وجاء الكاريكاتير ليواكب زمن العولمة فشكّل حوارا مختلفا مغايرا في ثقافة الحوار بين المرسل وهو في هذه الحالة فنان الكاريكاتير وبين المتلقّي. فعبّر فن الكاريكاتير بمستوياته المختلفة سواء الإخباريّة أو الرمزيّة عن رسائل رمزية إيحائية ودلالات تعبيرية عن واقعنا المعيش.

تكرّرت موتيفات كثيرة لدى الفنانة التشكيلية أميّة جحا، وستقوم الدراسة بتحليل موتيفات القارب والنور والمفتاح ودلالاتهم المختلفة لخلق حوار بينها.

وسيكون اختيارنا للوحات من منظور انتقائي بحيث نحاور الموتيفات المختلفة لنصل إلى طبيعة الحوار الكامن بينهم.

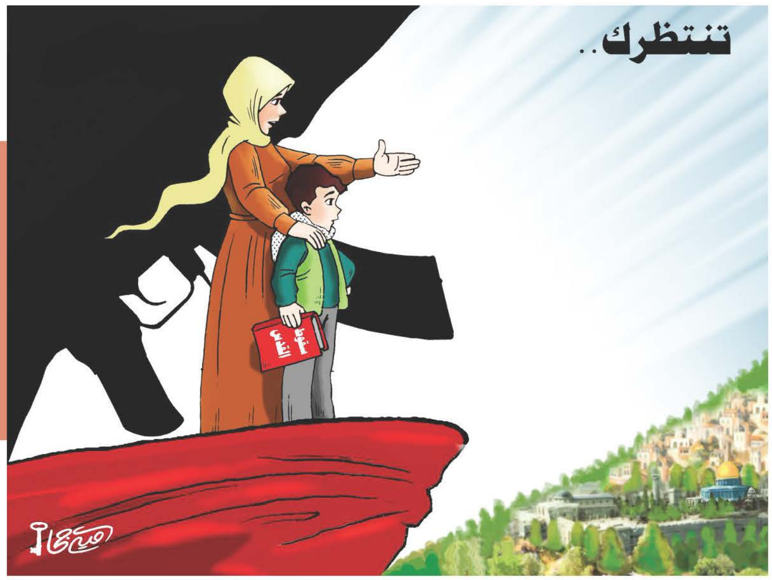
موتيف القارب

يحمل القارب في طياته رموزا كثيرة ظهرت لدى رسومات الفنانة أميّة جحا، فالقارب هو انتقال من مكان إلى آخر وقد تختلف رموزه. ففي اللوحة الأولى نرى تجسيدا لفلسطين وهي تركب القارب،وفي المقابل يقوم بوداعها العالم الإسلامي والأمة العربيّة، ورحلة فلسطين اتخذت رمزا سلبيا، بدايةً القارب محاط بسمك القرش المفترس، فاحتمال نجاة فلسطين ضئيل فهي في قارب صغير أشبه بصندوق،والأمر الآخر جسّدت الفنانة أميّة فلسطين بطفل رضيع، ففلسطين دولة ضمن أمّة عربية وعالم إسلامي.

فجاء القارب هنا معادلا موضوعيا لضياع فلسطين ووقوف العالم العربي والإسلامي عاجزين مستسلمين.

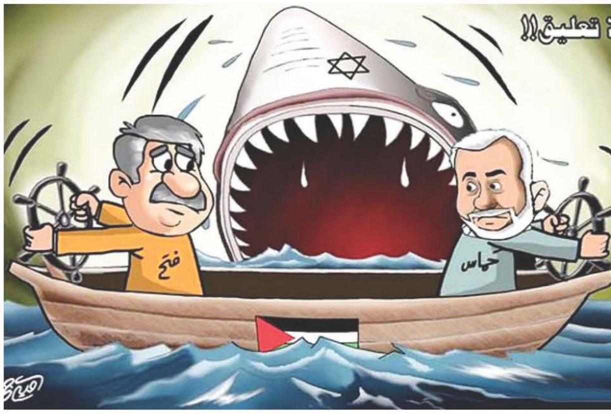
وفي هذا تناص تحويري لقصة النبي موسى، ولد نبي الله موسى عليه السلام في وقت أصدر فيه فرعون قراره بقتل من يولد لبني إسرائيل من الذكور، فتربّى عليه السلام في دار فرعون، ونشأ على فراشه، وغُذِّي بطعامه وشرابه، إذ حملت به أمه فأنكرت حملها على الناس خوفًا عليه، ولم يكتشفها أحد حتى وضعته، وقد كان جند فرعون يجوبون على بيوت المدينة ليطّلعوا على التزام النساء بالأمر الصادر عن فرعون، فخشيت أم موسى أن يصل الجند إلى ابنها ويقتلوه، فألهمها الله حينها أن تقذفه في اليمّ بعدما تُوَمّنه بتابوت خشبيّ، وساقه الله إلى قصر فرعون، إذ وقع بيد امرأة فرعون التي لم تكن تُنجب، فطلبت من زوجها أن يمكث عندهما ويكون ابنًا لهم، فنشأ وتربّى في قصر فرعون حتى كلَّفه الله بالرّسالة. فالخطوة التي اتخذتها الأم والأخت بإلقاء موسى في اليم كانت دلالة إيجابية جلبت الخير لموسى، ومقابل الأم التي قامت بدور الفاعل والأخت التي قامت بدور المراقب، نجد في اللوحة العالم الإسلاميّ يقوم بدور الفاعل والأمة العربية بدور المراقب. فعندما رمت أم موسى ابنها فقد كانت على يقين من عدل الله ومن أنه سيحمي ولدها، بينما الإنسان العربي في العصر الحديث لا يأخذ بالأسباب أو اليقين.





ويختلف موتيف القارب في هذه اللوحة فهو يحمل معنى إيجابيا وهو مؤشر بجيل فلسطيني قادم سيحرر فلسطين، فدلالة القارب هنا الجيل القادم الذي سيحرر الأقصى من براثن الاحتلال، فالطفل يحمل في يديه كتابًا موسومًا بسقوط القدس، وفي المقابل والدته تشير له بثقة أن القدس بانتظارك لتحريرها.

يشير موتيف القارب في هذه اللوحة إلى الانقسام والتشرذم الحاصلين في صفوف الفلسطينيين أبناء الشعب الواحد، فكلٌّ من فتح وحماس يسبحان ضد تيار الآخر، وتدق الفنانة التشكيلية ناقوس الخطر من أن النتيجة الحاصلة ستكون لصالح سمك القرش المتمثّل بإسرائيل، فدلالة الموتيف هنا هي الانقسام بين صفوف الفلسطينيين.





وفي هذه اللوحة تكمن المفارقة، فالقارب هنا موتيف يمثّل الدعم العربي وفي المقابل فإن هذا الدعم يقوم بتسليم الأم وطفليها للجوء إلى الغرب، ويشكل الدعم العربي قاربًا أشبه بتابوت، فالقارب صغير والأمواج تحيط بهم، فاحتمال بقائهم في هذه الحياة ضعيف، فلهذا فإن الدعم العربي أهداهم تابوتا، وتكمن المفارقة في أن حقيقة موتيف القارب الذي يمثّله الدعم العربي هو أبعد ما يكون عن الدعم العربي.



في هذه اللوحة نجد امرأة في قارب أشبه بجزيرة منعزلة، فمن الممكن أن نرى بموتيف القارب النفي والشتات اللذين أجبر عليهما الفلسطيني



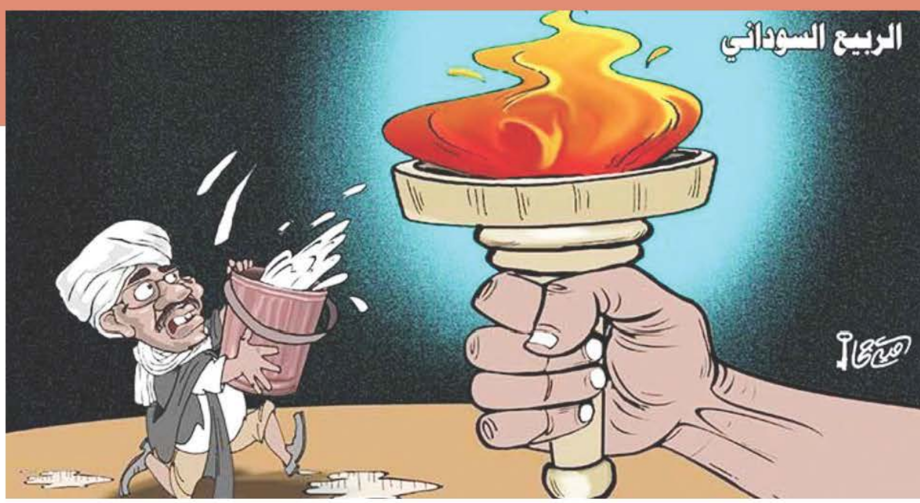
نرى في هذه اللوحة موتيف القارب متمثلا بالمنخفض الأخلاقي، فالأم الفلسطينية تحمل طفلها في منخفض جوي وهي عاجزة عن فعل شيء وسط العاصفة، وفي المقابل هناك منخفض أخلاقي يمنع الإنسان العربي من مساعدتها، وينتظر غرق فلسطين.



موتيف النور

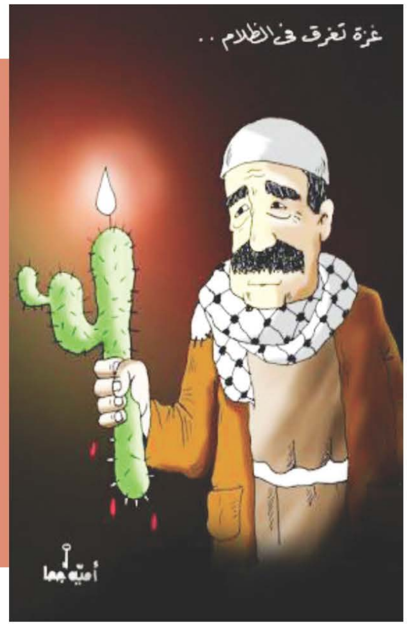
يشكّل النور موتيفا واضح المعالم لدى الفنانة أميّة جحا، ففي هذه اللوحة نرى أسيرا يقبع في المعتقل، ورغم سوداوية ما يعيش فيه من قمع لحريته، إلا أنه ينسج بيده الشمس، أي النور، المتمثل بالأمل، فموتيف النور في هذه اللوحة يمثل الأمل والتفاؤل بأنّ القادم أفضل بإذن الله تعالى.

وهنا يختلف مفهوم موتيف النور من طاقة إيجابية إلى طاقة سلبية، فالنور هنا يشكّل نارا، والربيع العربي حسب وجهة نظر الفنانة التشكيلية ليس إلا خريفا أو شتاء، فالنور أصبح نارا ستحرق السودان، لهذا نرى الشعب السوداني يحاول إطفاء نار الربيع السوداني.
فقد أصبح السودان عرضة لتدخل خارجي، فهناك تصعيد متعمد للنزاعات المسلحة والاستفزازات والتحريض، والغرض من هذا هو الحرب الأهلية، فيسعون إلى تحويل دولة حرة إلى مستعمرة غربية ومصدر دخل للمستعمرين عبر الاستيلاء على مواردها الطبيعية.





يكمن موتيف النور هنا بشكل مغاير فهو نور مبني على شمعة قد تنطفئ في أية لحظة. فموتيف النور يحمل هنا مفهومي التردد والتذبذب. والحديث هنا عن جهود المصالحة الفلسطينية بين حركة التحرير الوطني الفلسطيني"فتح" وحركة المقاومة الإسلامية حماس، فالمحاولات بتحقيق المصالحة عديدة، ولكن في كثير من الأحيان تؤدي إلى الفشل،والعائلة الفلسطينية في اللوحة تنتظر بفارغ الصبر انتهاء طهي الطعام على ضوء الشمعة، فاحتمال انتهاء الطهي وتناولهم الطعام ضئيل، فالشمعة قد تنطفئ في أية لحظة، وفي هذا نداء من الفنانة التشكيلية لضرورة التوحد بين فتح وحماس من أجل الشعب الفلسطيني، ففي الاتحاد قوة وفي عدمه ذل وجوع وقهر وهزيمة.



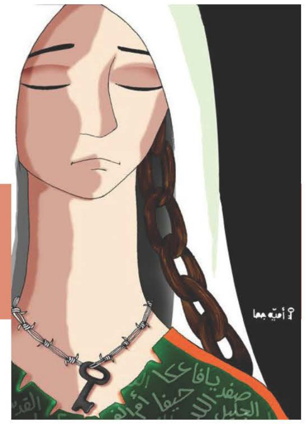
وفي هذه اللوحة فإن موتيف النور مختلف، وتحت عنوان " غزة تغرق في الظلام" فإن الفنانة التشكيلية تعبر عما تتعرض له غزة، فتعددت الأسباب والنتيجة واحدة، ففي 17 نيسان عام 2017، أجبرت محطة توليد الكهرباء الوحيدة في غزة على الإغلاق تماما بعد نفاد احتياطاتها من الوقود وعدم قدرتها على تجديدها بسبب نقص الأموال.وكذلك توقفت إمدادات الكهرباء من مصر في 24 نيسان 2017 والتي تمثل في العادة 15% من إمدادات غزة. وقد تأثرت غزة بعجز في الكهرباء منذ أكثر من عقد من الزمن، فهو ليس بشيء جديد عليها.

ورغم هذا نجد في لوحتنا خروج الضوء من شجر الصّبار، فالصبار الفلسطيني يرمز إلى قدرة الفلسطيني على التحمل والصبر،فنبات الصّبار هو الأقدر على تحمّل شح المياه والظروف البيئيّة الصعبة، وهو أشبه بالفلسطيني.

والصبّار رغم حدة أشواكه يحتضن ثمرة لذيذة فتكمن المفارقة، فحرمان الغزاويين من النور لم يمنعهم من صنعه من الصّبار، يقومون ولا ييأسون، وكل ضربة لا تميتهم بل تزيدهم قوة وصمودًا وإباءً.



ويختلف موتيف النور في هذه اللوحة بانعدامه، وهنا تتضح المفارقة، فالقمر بصوره المختلفة، وفي هذه اللوحة فهو هلال يفترض أن يضيء ولكنه هنا يتعاطف مع أطفال سورية ويبكي دمعًا.



موتيف المفتاح

تعددت التأويلات والمفاهيم وكثرت لموتيف المفتاح لدى الفنانة أمية جحا، وقد كان اختيارنا للوحات من منظور انتقائي لتعدد اللوحات التي تضمنت موتيف المفتاح.

نجد في هذه اللوحة دلالة الحزن الذي أكسبه بقاء المفتاح وضياع فلسطين، من خلال نظرة انكسار وحزن وخيبة من المرأة الفلسطينية التي تحتفظ بمفتاح بيتها لتؤكد حق العودة ولكنها باتت تيأس من إمكانية تحقيقها.



ويأتي موتيف المفتاح في هذه اللوحة مناقضا للوحة السابقة، فرغم الأسر والاعتقال هناك نظرة تحدٍ وإصرار من عودة فلسطين إلى أهلها.



وفي هـذه اللوحة، فإن موتيف المفتاح دلالة على الإصرار والثبات على حق العودة، فالطفل الفلسطيني يرضع إيمانه بعودة فلسطين إلى أهلها. وسيشكل الجيل الفلسطيني القادم مفتاحا لتحرير فلسطين.



وفي هذه اللوحة شكّل موتيف المفتاح ممحاة للوعود الظالمة المتمثلة بوعد بلفور الذي وعد اليهود بأرض لا يملكها.فالمفتاح الذي أخذه معه الفلسطيني عندما هجّر من أرضه دلالة على تزوير التاريخ وإعطاء من ليس لهم الحق وعدا زائفًا.



وفي هذه اللوحة فإن دلالة موتيف المفتاح هي الإصرار والأمل بعودة فلسطين، فرغم الشهداء فبموتهم سيزرعون فسيلة فلسطين ثابتين ومصرين على عودة أبنائهم إلى أرضهم.وفي هذا تناص تحويري لحديث الرسول صلّى الله عليه وسلّم:" إذا قامت الساعةُ وفي يد أحدكم فسيلة فليغرسها"

فالمعنى في لوحتنا أن الفلسطيني وفي آخر نفس في حياته سيزرع فسيلة فلسطين وسيورّث ابنه المفتاح ليكمل مسيرته من بعده.



ويختلف موتيف المفتاح هذه المرة، فالعدو الصهيوني يتخذ مفتاحا برمزية أخرى، رمز الظلم والجبروت والتّجني، ففتح معبر رفح وإغلاقه في أياديهم محاولة منهم في قمع الشعب الفلسطيني وإذلاله.



ورغم سوداوية اللوحة السابقة،تأتي هذه اللوحة لتؤكّد على أن مفتاح العودة سيشكل "تسوناميًا "حقيقيا يجرف العدو.فجاءت دلالة موتيف المفتاح بأنه تسونامي، عاصفة ستنتصر على العدو لا محالة.



وختاما تعبّر الفنانة من خلال لوغو خاص بها أرفقته بمفتاح على شكل قلب، ففلسطين باقية وستظل بالقلب وحق العودة سيورّث جيلا بعد جيل.

إن الموتيفات الثلاثة: القارب والنور والمفتاح تتلاقى في حوار مشترك بينها

فلاحظنا أن الحوار بين الموتيفات قد ارتقى إلى أن يكون حوارًا حضاريًا انتهى إلى الاتحاد والتآلف،ولم يسلم إلى تنافر وتخالف.

فمن المعاني التي حملها موتيف القارب، معنى الإصرار والثبات وحق العودة ورأيناه في لوحات موتيف النور وأيضًا في لوحات موتيف المفتاح.

كذلك مفهوم الخيبة من الإنسان العربي لمسناها في القارب، كذلك في موتيفي النور والمفتاح.

والتحذير من مخاطر الانقسام بين الصفوف الفلسطينية بين فتح وحماس رأيناه في موتيف القارب الذي أشار إلى مخاطر الانقسام الذي ينتظره سمك القرش الإسرائيلي، وفي المقابل تلاقى هذا المفهوم مع موتيف النور حين تحوّل إلى شمعة تنتظر طهي هذه المصالحة المشكوك بأمرها، فالشمعة معرّضة للانطفاء في كل لحظة ومشهد الفلسطينيين الجوعى لمثل هذه المصالحة.

إن تلاقي هذه الموتيفات يعبّر عن حوار ثقافي صامت بينها فشكّل ثقافة مختلفة لحوار يُبنى من جديد.

تكتب: دانه الهاجري*

تمثلات الأسطورة في الشعرية العربية

(مبارك بن سيف آل ثاني أنموذجا)

مفتتح

تبوأت الأسطورة موقعا بارزا في الشعرية العربية حتى أصبحت أقرب ما تكون إلى العنصر البنائي في كثير من صورها ومظاهرها، يتضح ذلك بالنظر إلى حلول التراث الأدبي بديلا عن الأسطورة . لقد دار تمثل الأسطورة في الشعرية العربية المعاصرة بين السرد والرمزية، وفقا لعوامل التأثير والتأثر، وقد كان الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني واحدا من بين أبرز الشعراء المعاصرين تمثلا للأسطورة في شعره، ضمن قضايا الذات، والهوية، والوطن، والبيئة والطبيعة .

يتميزُ التمثل الأسطوري لدى الشاعر مبارك بن سيف بالتنوع الموضوعي، والشمول لقسميه: (السردي والإبداعي) فيبرز الأول تفاعل الشاعر مع بيئته، وتأثره بموروثها الشعبي ضمن قالب الحنين إلى الماضي، والترنم بحقبة الطفولة التي دائما ما ترتبط بالممارسة المنتظمة للعادة المشربة بالطقوسية، ثم يصير التمثل إلى لون من المزج الفريد بين سياق السرد وإبداع الفكرة في موارد التجسيد للمعاناة العميقة والمكابدة البائسة التي عاشها شعب الخليج بين أمواج البحر وأعماقه طلبا للرزق العصي؛

يبرز القسم الثاني -في المقابل - تفاعل الشاعر مع الثقافات الأخرى، وتأثره بها ضمن استمداده المعرفي، فقد ظل البعد المعرفي الأسطوري " أحد الروافد الثقافية لشاعر الحداثة وكان في جزء منه مستمدا من التراث العربي للشاعر، و الجزء الآخر تلقاه عن طريق التأثر بثقافات أخرى .."[1] يتضح ذلك عبر استحضاره لأسطورة (عشتار - برنسو) في حواراته مع ذاته، وكذا في اتخاذه الخليج محورا لكثير من الأحداث التاريخية والأساطير المتعلقة بها، بل وينزع إلى قالب جديد مستحدث، مصوغ من مظاهر الطبيعة وما تعلق بها من أساطير المكان والزمان، فتبرز الأسطورة في هذا القالب عنصرا من عناصر التصوير للطبيعة الموصوفة في شعرية مبارك بن سيف .



الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني

---

1 - الاتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث، زاهرة توفيق أبو كشك، إشراف: صلاح الرواشدة، جامعة مؤتة، ط 1، 2006.

توطئة

يبدأ تصورنا لمصطلح التمثل من خلال معرفة أصله اللغوي الذي يكشف عن دلالاته عند العرب، ومن ثم استعمالاته لديهم ونظرة في (لسان العرب) نجد ابن منظور يعرّف التمثل عند قوله" .. وماثَل الشيءَ: شابَهَهُ. والتِّمْثالُ: الصُّورةُ وَالْجَمْعُ التَّماثِيل. ومَثَّل لَهُ الشيءَ: صوَّره حَتَّى كأَنه يَنْظُرُ إِليه. وامْتَثَله هُوَ: تصوَّره. والمِثالُ: مَعْرُوفٌ وَالْجَمْعُ أَمْثِلة ومُثُل. ومَثَّلْتُ لَهُ كَذَا تَمْثِيلًا إِذا صوَّرت لَهُ مِثَالَهُ بِكِتَابَةٍ وَغَيْرِهَا. وَفِي الْحَدِيثِ: أَشدُّ النَّاسِ عَذَابًا مُمَثِّل مِنَ المُمَثِّلين أَي مصوِّر. يُقَالُ: مَثَّلْتُ، بِالتَّثْقِيلِ وَالتَّخْفِيفِ، إِذا صوَّرت مِثالًا. والتِّمْثالُ الِاسْمُ مِنْهُ. وظِلُّ كُلِّ شَيْءٍ تِمْثالُه. ومَثَّل الشَّيْءَ بِالشَّيْءِ: سوَّاه وشبَّهه بِهِ وَجَعَلَهُ مِثْلَهُ وَعَلَى مِثَالِهِ.[1]

أمّا عن دلالته الاصطلاحية المعاصرة فإنّنا نجد مفهوم التمثل دالًّا على مجموع التصورات الفكرية التي تتكون لدى الذات حول الموضوع من خلال تفاعلهما المستمر، فهذه التصورات بمثابة تأويلات تستند على عملية تلاؤم مع خصائص الموضوع وبعدها إلى استيعاب " المعلومات الصادرة عن الموضوع في إطار البنيات الذهنية التي تشكلت في مرحلة ما من مراحل نمو الفرد / الذات . تشير جودلت Denise Jodelet إلى التمثلات إلى أنها " شكل من أشكال المعرفة يتم وضعه واقتسامه اجتماعيا وله هدف عملي إذ ساهم في بناء واقع مشترك بين أفراد ضمن بنية اجتماعية معينة "[2]، بينما يرى أشرف بن مراد أن التمثلات نتاج من جهة، وسيرورة نشاط وبناء للواقع في الذهن من جهة أخرى ويتم ذلك عبر ما يكتسبه المتعلم عن طريق الحواس وعن طريق العلاقات القائمة بينه وبين الأفراد والجماعات خلال حياته بحيث تصبح راسخة في ذهنه "[3]

تؤدي الوظيفة المعرفية للتمثل دورا مهما بالنسبة للمتلقي،يقول سيد علي مولود" فالوظيفة المعرفية للتمثل تمكن الأفراد من فهم وشرح الواقع بإدخاله في إطار شبيه ومماثل، هذه العملية تتم من طرف الأفراد في تلاؤم مع قيمهم وآرائهم التي يؤمنون بها، هذا من جهة وتسهل الاتصال الاجتماعي عن طريق تحديد إطار مرجعي واحد واحد، هذا الإطار الذي سيسمح بتبادل ونقل وإشاعة هذه المعرفة من جهة أخرى "[4].

استنادًا إلى التعريف السابق للتمثل،فإننا سنتتبع الأسطورة في شعرية مبارك بن سيف باعتبارها شكلًا معرفيًا من أشكال المعرفة يتم رصده عبر مجموعة من التصورات الفكرية لماهيته ووجوده لدى ذهنية الشاعر مبارك بن سيف، وقبل الشروع في ذلك فإننا سنقف على الأصل اللغوي لهذه الكلمة (الأسطورة) بالرجوع إلى معاجم العربية المعهودة، قال صاحب اللسان تحت مادة (سطر): " سطر: السَّطْرُ والسَّطَر: الصَّفُّ مِنَ الْكِتَابِ وَالشَّجَرِ وَالنَّخْلِ وَنَحْوِهَا؛ قَالَ جَرِيرٌ:

من شاء بايعته مالي وخُلعته   ما يَكمُلُ التَّيمُ في ديوانهم سَطَرا

... وقال ابن بُزُرْج:" يقولون للرجل إذا أخطأ فكنوا عن خطئه" أسطر فلان اليوم وهو الإسطار بمعنى الإخطاء. . والأساطير الأباطيل . والأساطير.. وسطّرها: ألفها. وسطّر علينا: أتانا بالأساطير.الليث: يقال سطّر فلان علينا يُسطّر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل يقال هو يسطّر ما لا أصل له أي يؤلف . "[5]. أما عن الوضع اللغوي للفظ (أسطورة)، فقد أشار صاحب (مقاييس اللغة) ابن فارس إليه بقوله:" (.. فأما الأساطير فكأنها أشياء كُتبت من الباطل فصار ذلك اسمًا لها، مخصوصًا بها. [6]

---

1 - لسان العرب جـ11 صـ 613، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (المتوفى: 711هـ) ،الناشر: دار صادر – بيروت،الطبعة: الثالثة - 1414 هـ

Denise Jodelet, representation: un domaine en expansion , Presses Universitaires de France "Sociologie 2 d'aujourd'hui" 2003 7e ed .. p.47

3- أشرف بن مراد، تمثلات المجتمع الطلابي التونسي للجامعة الافتراضية، المجلة التونسية لعلوم الاتصال، العدد 50/49، معهد الصحافة وعلوم الأخبار، تونس (منوبة)، جوان2008، ص 35

4- سيد علي مولود، تمثلات عمال القطاع الصناعي الخاص الواقع المهني _ دراسة حالة لمؤسسة صناعة الأحذية "مفوكا" نيو مرناس، مذكرة ماجستير (منشورة)، جامعة الجزائر . 2004-2005

5- ابن منظور(محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الرويفعي الإفريقي) لسان العرب ج4 دار صادر،بيروت،ط3، ١٤١٤ ،ص٣٦٣ وما يليها .

6- ابن فارس(أحمد بن زكرياء القزويني الرازي أبو الحسين) ، مقاييس اللغة، ج٣ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر،د.ط، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م، ص٧٢ وما بعدها

أما المعنى الاصطلاحي للأسطورة فقد تنوعت فيه الأقوال، من ذلك قولهم بأنها: " الوعاء الكبير الذي حوى المعارف والعلوم .. وأنها أول العلم وأول الفلسفة "[1] وقيل بأنها: " مجموعة الحكايات المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية "[2]، بينما يرى البعض بأنها: " ابنة الفلسفة الطبيعية زوّقها الشعر بتمويهاته "[3] وهذا التعريف يخرجها عن إطار السرد المجرد إلى الرمزية، فإن الأسطورة " تعبير رمزي عن حقائق إنسانية مطلقة وليست سردا لأحداث معجزة عظيمة .. "[4] لعل من أبرز دوافع توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، التعبير عن أفكار ورؤى جديدة تحتاج إلى التستر بغطاء من الغموض ريثما تتضح للقارئ، وليس أفضل من عنصر الأسطورة في توفير ذلك الغطاء الذي يشكل نوعًا ممتازًا من الحماية العالية للفكرة والرؤية، وقد تباينت تعريفات النقاد لمصطلح الغموض الذي توفره الأسطورة فهو عند بعضهم " مصطلح يشمل الصعوبة في إدراك المعنى وبعد ذلك تتفتح السبل للوضوح وجلاء جوانبه "[5] بينما هو عند البعض الآخر " وصفٌ يطلقه القارئ على نص لم يقدر أن يستوعبه أو يسيطر عليه ويجعله جزءًا من معرفته "[6]، فالغموض وفقًا لهذين التعريفين أمرٌ لا ينشأ من عند الشاعر، ولا يمثل قصدًا له أو هدفًا يسعى لجعله سمة على بعض نصوصه بل هو أمرٌ ينشأ من جهة القارئ يتعلق بمدى قوته الإدراكية لمعنى النص، وقدرته في السيطرة عليه وجعله ضمن رصيده المعرفي . وخلافًا لما قد يتبادر إلى الذهن من عقم الغموض وضعف أثره فإن البعض يراه لونًا من التشويق واللذة في النصوص، وأنه " ينأى بها عن حدود القريب والمألوف فتصبح سرًا جميلًا، وكنزًا مخبأً يحتاج إلى البحث والكشف "[7] . تعتبر الرموز قالب الغموض الكبير، ويتم التعامل معها باعتبارها: " نماذج أصلية تصور حقائق نفسية مطلقة مكبوتة في اللاوعي الإنساني . تؤدي إلى صهر التجارب الأدبية المتعددة في وحدة متكاملة "(8)، " ومن الناحية الفنية فالأسطورة تُسعف الشاعر في الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية .."(9) بالمقابل فإن الشعر يؤدي وظيفة عظيمة للأسطورة من جهة تجديدها، وإعادة صياغتها " فإن قسمًا كبيرا من الأعمال الفنية والشعرية ما هو إلا صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير المُغرقة في القدم "[10]

يبقى المجال التطبيقي لتمثل الأسطورة في هذا البحث منحصرا في (الشعرية العربية) في نموذج منها، هو: (شعر مبارك بن سيف آل ثاني)، وبرجوعنا بهذا المصطلح إلى أصله اللغوي وجدناه عائدا إلى الجذر الثلاثي "شعر " إذ جاء في مقاييس اللغة لابن فارس" الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على عِلْم وعَلَم... شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له.. . "[11].

أما جار الله الزمخشري فيقول" فشعر فلان: قال الشعر... وما شعرت به: ما فَطِنْتُ له وما عَلِمْتُهُ"[12]

لم يبعد لسان العرب عن هذه المعاني المذكورة إذ ورد فيه"

شَعَرَ: بمعنى عَلِمَ... وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كُلّ عِلْمٍ شِعْراً مِنْ حَيْثُ غَلَبَ الْفِقْهُ عَلَى عِلْمِ الشَّرْعِ، وَالْعُودُ عَلَى الْمَنْدَلِ وَالنَّجْمُ عَلَى الثُّرَيَّا، وَمِثْلُ ذَلِكَ كَثِيرٌ، وَرُبَّمَا سَمَّوُا الْبَيْتَ

1- فراس السواح، الأسطورة والمعنى،دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية،منشورات دار علاء الدين – دمشق،ط ١، ١٩٩٧، ص ٨
2- أنس داوود الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف –بيروت، ط٣، ١٩٩٢، ص ١٩
3- ك ك. راثفين، الأسطورة، ترجمة د. صادق جعفر الخليلي، منشورات عويدات – بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ٩
4- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ١٠، المشرف:خليل حاوي، الجامعة الأمريكية، لبنان- بيروت، ط١ .
5- فايز الداية، جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر دمشق، ط٢، ص٢٣٣
6- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت،ط٦، ٢٠٠٥، ص ١٦
7- أحمد محمد المعدوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٥
8- Northrop Frye , "The Archetypes of Literature ", Myth and Literature , ed. John B. Vicker (Lincon , 1966), P.P 93-94.
9- محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع – عمان، ط١، ١٩٩٦، ص ١٥ .
١٥ عزوان أحمد علي، الأسطورة بين الدين والفكر والشعر المعاصر، الموقف الأدبي ع٣٨٤، السنة ٣١، ٢٠٠٠، ص ٦١
-10
11- ابن فارس، مقاييس اللغة،مادة " شعر " ج3، ص 209
12- الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، مادة " شعر " ص ٣٣٦ .

الْوَاحِدَ شِعْراً. وقال الأزهري: " الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم... وسمي شاعرا لفطنته " [1]

من خلال هذه المعاني اللغوية لمصطلح الشعرية يتضح لنا أنها تتساقط على المعاني التالية:

- العلم والدراية- الإشارة إلى لون من الثبات المقيد بزمان معين .

يُعدُّ أرسطو322 ق. م أول من استخدم مصطلح الشعرية (Poetics) في كتابه (فن الشعر). حيث استقصى مجموع الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي كان لها حضور متميز في عصره، ولم يتم تداول هذا المصطلح في النقد العربي إلا بعد مروره بمراحل ثلاث:- مرحلة التقبل: وفيها تم تعريب المصطلح إلى (بويطيقا)...- مرحلة التفجر: وتمت ترجمته إلى(فن الشعر).. مرحلة الصياغة الكلية: وتم تداوله كما هو الآن (الشعرية).[2]

تعني الشعرية " ... تلك الاختيارات الأدبية والأسلوبية والبلاغية والتصويرية والموضوعاتية والتأليفية التي يختارها المبدع في التعبير والكتابة عن الذات والموضوع معا كشعرية مالارمي، أو شعرية فيكتور هيجو، أو شعرية أدونيس، إلخ" [3]

ينظر (مرشد الزبيدي) إلى ثمرة الشعرية في تعريفه لها، حيث يقول "الشعرية ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء ...والشعرية ليست فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأغراض..والشعرية ليست الشعر ولا نظرية الشعر..إن الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرا وما يسبغ على حيز الشعر صفة الشعر ولعلها جوهره المطلق"[4]

يمكننا عبر التعريفين السابقين – اللغوي والاصطلاحي- للشعرية أن نحدد المجال التطبيقي لتمثل الأسطورة في شعرية مبارك بن سيف، فبالنظر إلى كونها – أي الشعرية - إشارةٌ إلى لون معين من ألوان الثبات، فلا غضاضة في تعيينها بالشعر الحالي لمبارك بن سيف، وبالتالي تحديد المجال التطبيقي لها بالقصائد التي ورد فيها ذكر الأسطورة، ثم تحديد أنواع تلك التمثلات للأسطورة:

1 - الأسطورة الطقسية عند مبارك بن سيف

تفرضُ البيئة أحيانا نفسها، فتتسلل أساطيرها المرتبطة بالعادة والطقوس إلى النتاج الأدبي لأبنائها ؛ وكثيرًا ما يكون ذلك في مساحات الاجترار للذكريات في ذهن الشاعر، فتتسلل إلى شعريته صورةٌ بديعةٌ من صور التمثل للأسطورة، يحويها قالب الحكاية، ويحتّها إطار السرد .. قال في قصيدته (أحلام الطفولة): "

وهل تذكرين

أحاديث جارتنا إذ تقول ..

تعيد لنا القول في كل ليلة

رميتُ بضرسيكما في السماء

لتُهدي مع الصباح

مع الفجر أخرى جميلة؟

يُذكِّر الشاعر محبوبته في هذ الأبيات بأحاديث جارتهما أيام الطفولة وهي تخبرهما بما فعلته بضرسيهما الساقطين، وأنها قد رمت بهما في السماء .. نحو الشمس، وفق العادة التي صحبت العرب إلى ما بعد الإسلام، والتي أوجدتها لديهم الأسطورة القائلة بألوهية الشمس، " .. فكان صبيهم إذا أثغر أخذ سنه بين السبابة والإبهام واستقبل الشمس قائلًا: يا شمس! أبدليني بسن أحسن ولتجر في ظلمها آياتك !..

قال طرفة

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة " شعر "،المجلد4، ج26، ص: 2273

2- القاموس اللسانيات، د. عبدالسلام المسدي: 52- 53. نقلا عن: أصداء - دراسات أدبية نقدية. د. عناد غزوان: 147.

3- Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p.106 |

4- مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 104.

سقته إياة الشمس إلا لثاته   أسف ولم تكدم عليه بأثمد(1)."

لقد تكرر ذكر هذه الأسطورة بصورة أوضح، مع نسبة الفعل فيها إلى الشاعر وأترابه في مطولته (أنشودة الخليج)، عند قوله:"

فـــرمي بوجــــه الشمـــس أسنانًا لنا   ليكـــون مـــــن رشأٍ لها نظراء(2)

لم يتعلق الحضور الأسطوري في هذه الأبيات ببنية المتخيل لدى الشاعر، ولم يتدخل في تشكيل صورة فنية يصنعها، وإنما انزوى بكماله في تفاصيل حادثة من حوادث الصبا المتجددة في إطار العادة المشربة بالطقوسية، بيد أن قوله " لتهدي مع الصباح ... مع الفجر أخرى جميلة " محتمل لتماهيه مع الأسطورة الواردة على لسان جارته – فيكون داخلًا في حيز السرد المجرد - أو لإضافته عنصرًا جديدًا للمشهد – عنصر الإهداء للسن الجديدة الصافية عند الصباح - فيعد ضمن التمثل الأسطوري في القصيدة، مع الأخذ في الاعتبار أنَّ ورود الأسطورة وتمثلها على هذا النحو في شعر مبارك بن سيف آل ثاني ينبغي ألا يُنظر فيه إلى العنصر الفني والإبداعي ابتداءً، وإنما تبعًا ؛ لأنه يظهر بالاستقراء والتتبع في مواضع الورود أنها إنما يُقصد بها مجرد السرد للعادة ومطلق الحكاية للذكريات، وليست تنسج فكرةً، أو تقيم إبداعًا كما في هذه الأبيات، والتي يمكن أن نضيف إليها ما جاء على منوالها ضمن حكاية العادات القديمة التي أصبحت من مفردات التراث، وتفاصيل الموروث الشعبي، كما في مطولته (أنشودة الخليج):"

في ليـــلة العيد الكبير تـــراهمُ   كــــلٌ بآنية الحشائـــــــــش جاؤوا

يرمــــونها فــــوق الشـــواطئ كلّما   قــد جــاء عيدٌ، والســـماء ضـــياء(3)

يذكر الشاعر في هذين البيتين إحدى العادات القديمة التي استمر وجودها لدى بعض المجتمعات الخليجية إلى اليوم، وقد ارتبطت بالعيد الكبير لدى المجتمع القديم، حيث كان الأطفال يزرعون الحشائش في الآنية أو السلال، ثم يرمونها في البحر ليلة عيد الأضحى (4)، وربما كانت عادةً وثنية الأصل تعلقت بأحد أعياد الوثنيين الموغلة في القدم، ثم ارتبطت بشعيرة العيد الإسلامية من خلال مبدأ الإسباغ البيئوي فحسب، فقد كان مجتمع البحرين على سبيل المثال قبل الإسلام يقوم بالتضحية للبحر من أجل عودة البحارة سالمين إلى ديارهم، كما كان سائدًا في مصر من تقديم أضحية للنيل بفتاة جميلة ترمى في النهر فسميت بـ (عروس النيل) وهكذا حتى جاء الإسلام، سوى أن المجتمع ظل محتفظًا بالفكرة مصطحبا لصورتها في إطار الأضحية . وتسمى عند العامة (حية بية)، والذي يميز هذه الأسطورة وجود الشعر مكونًا أصيلًا من مكوناتها، إذ لا تكتمل الصورة الدالة على تلك العادة والأسطورة إلا بترديد تلك الأبيات الواردة في ثوب الشعر النبطي:

"حية بية.. راحت حية..   وياتية.. على درب الحنينية. يا حيتي حيي بي. بيت مكة دقي بي.. اشربي من ماي زمزم.. وادعي لديارنا تسلم.. "فلا نرى ضمن الأبيات فكرةً جديدةً تُعرض، أو أفقًا للخيال يتسع، ثم لا يمضي الشاعر أكثر من بيتين بعدها حتى يذكر أسطورةً أخرى ترتبط كذلك بالبحر، دون تعلق بالشعائر، يسوقها الشاعر ضمن ذات النطاق السردي السابق، حيث قال:"

في موعد (القفال) (5) نشعل نارنا   ونقول تُبْنا، فالبحار قضاء

حتى إذا لاح الشـــــراع تهللت   أصواتهم وتجاوبت أصداء(6)

إنَّ مناط الأسطورة هنا عند قول الصغار: (توب يا بحر) وترديدهم ذلك مع قرب عودة السفن، مع إشعالهم

1- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص ٢١
2- مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية الكاملة، 103
3- مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٠٥.
4- في هذا اليوم الشعبي يتزين الأطفال بالملابس الشعبي فتلبس الفتاة ثوب «البخنق» المطرز بخيط الزري الذهبي أما الولد أو الصبي يلبس الثوب والصديري مع «القحفية» وهو غطاء الرأس ويكون الأطفال في أجمل حلة فيتوجهوا مع آبائهم وأمهاتهم قبل غروب الشمس مع أصدقائهم وأهاليهم إلى أقرب ساحل بحر ثم يبدؤوا احتفالهم الشعبي بالافتخار بملابسهم ويحملون / الحية / المعلقة على رقابهم ويبدأ الأطفال بهز الحية بية والتي تحتوي على سماد مع زرع وهم يرددون حية بية.. راحت بية.. وبات حية.
5- القفال: موعد رجوع السفن والفرحة بين الموسمين الأول الكبير والثاني
6- مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية الكاملة، 106

الأخشاب على الشاطئ كأنهم يحرقون البحر، وهي من العادات الوثنية الطابع والتي يعود تاريخها إلى آلاف السنين، يراد منها تسكين البحر، وكفه عن غوائله طلبًا لسلامة الغائبين، ويمتاز التمثل الأسطوري هنا -كما في التمثل السابق - بالمكون الشعري في أصل العادة وتفاصيل الأسطورة، حيث يـرددون " توب توب يا بحر... توب توب يا بحر... أربعه والخامس ظهر * توب توب يا بحر... توب توب يا بحر... هات عيالنا من البحر" يتأكد الاعتقاد بقوة فرض البيئة لنفسها في هذا اللون من التمثل الأسطوري بشعرية مبارك بن سيف، حينما نرى الشاعر معبرًا بضمير الجمع الذي يجعله واحدًا من أولئك المعاطين للأسطورة المرددين لأهازيجها على شاطئ الخليج:

في موعد (القفّال)[1] نشعل نارنا   ونقول: تُبنا، فالبحار قضاء

2 - الأسطورة الفكرية لدى مبارك بن سيف:

شتان بين إرادة السرد لدى الشاعر حين ارتياده آفاق الأسطورة في الموضعين السابقين، وبين نسجه للأفكار، وصوغه للمشاعر بين أحيازها، وتضاعيفها كما صنع في ذات القصيدة (أنشودة الخليج) حيث قال فيها:"

أوَ للخليـــج وسحـــــره شعراء ؟   أم جاوزتك البيـد والوجنـــاء[2]

صادفت مغتربًا عطارد[3] مـرّة   يا ملهم الشعر سـما الشعراء؟

قال: القوافي قد أتتك فقلت: ما   أنا؟ قال: مهلًا، فالنبوغ قضاء

هذا (برنسو)[4] ربّة الشعـــر به   ستحوم حــولك وحيثما إقراء[5]

ربما كان هذا التفريق قريبا مما ذكره فريزر في مجال النقد الأسطوري حينما فرق في الاستخدام بين السرد والدلالة، حيث ذكر بأن الناقد:" يستخدم تعبير (الأسطورة) عندما يقصد السرد و(النموذج الأصلي) عندما يقصد الدلالة " [6]، أما الشاعر فقد نثر هنا تفاصيل حواره الفكري واستفهاماته في فضاء الأساطير، فبعد استهلاله القصيدة بسؤال نفسه عن شعراء الخليج وسحره شرع يجيب عن تساؤله عبر استدعاء عنصر الأسطورة في اطّراح واضح للواقع وأحكامه الثقيلة بما يُعدّ انزياحًا يحقق توازنًا وتصالحًا مع النفس، فطفق يذكر حادثة لقائه بعطارد، وكأنه اتخذه حكمًا بينه وبين هواجسه التي تهزّ تصالحه مع نفسه حول نبوغه وريادته هنا يبرز التمثل الأسطوري في مقام العوض الفكري الذي توفره بنية المتخيل لدى الشاعر في شأن الشهادة له بذلك النبوغ إن الأسطورة هنا لتوفر عوضًا خاصًا أراده الشاعر من قمة الإلهام وأعلى الفنون، فجاد عليه الخيال بهذه القصة مع عطارد الذي يلتقيه مصادفةً فيبادره الشاعر بقوله:" يا ملهم الشعر سما الشعراء " وكأنه يشكو إليه سمو غيره من الشعراء وعلو كعبهم، بينما لا يزال هو قاصرًا عن بلوغ ما بلغوا ! فيجيبه عطارد بأنّ القوافي قد أتته وسيقت إليه، فزاده الشاعر سؤالًا عن درجته ومقامه، ليعود عطارد بجوابه هذه المرة متصلًا بأسطورة أخرى تقابله لدى الإغريق: "

هذا (برنســـــــو) ربة الشــعر به   ستحـــوم حولك وحيثما إقــراء

فاختــــــــــــــر جموحًا لا يطأطئ رأسه   فمن القريض حرائرٌ وإمـــاءُ

قـــلتُ: الخلـــيجُ، فأوحـــى: هـــــذا الخليـ   ـجُ قطف به الأجواء فهو ذكاء

إنها أسطورة الجبل الذي تقيم به ربة الشعر الإغريقية ! يصورها الشاعر في هذا المقام وقد تحالفت وعطاردًا على

1- القفال: موعد رجوع السفن والفرحة بين الغوصين الأول الكبير والثاني

2- الناقة الشديدة .

3- رب الفنون والكتاب في أساطير العرب الكلدانيين، وهو نظير أبولو عند الإغريق .

4- برناسو: جبل في اليونان، كان الإغريق في أساطيرهم أن ربة الشعر تقيم عليه .

5- مبارك بن سيف آل ثاني الأعمال الشعرية الكاملة، ص 95

6- Northrop Frye , "The Archetypes of Literature " Myth and literature , ed John B. Vickery (Lincoln , 1966), PP 93-94.

الحوم حوله ؛ يعدانه بتأييد قوافيه بوحيهما، وإثراء نبوغه بإلهامهما، ثم يوصيانه بأن يعمل بمقتضى هذا التأييد الكبير: أن يختار من الشعر الجامع الحرَّ الأبيّ ؛ فالشعر يشتمل على حُرّ القوافي وإمائها، ثم لا يغادر الشاعر المشهد إلا وقد أوفيا بوعدهما، وأنفذا عهدهما ! لقد تمثلت الأسطورة في هذه الأبيات بقوة ووضوح ؛ فالشاعر يجمع فيها بين أسطورة عربية وأخرى إغريقية في مشهدٍ واحدٍ ليخدم بهذا الجمع معنىً واحدًا مقصودًا من ذلك المشهد .

3 - الأسطورة والأرض عند مبارك بن سيف:

يظل عنصر الأرض والبيئة حاضرا عند الشاعر، وهو يجوب بشعريته بين ثقافات الدنيا، ومواريث الحضارات فلا يتخلى عن استحضارها وجلبها بين يدي حواراته المحلقة في دائرة المتخيل عنده .. قال في قصيدته (بين هياكل عشتار):"

من أين يهبُّ الحزن عليك

يا عشتار

أتغوص الشمس بقاع النفط ..

لتبحث عن شجر (المحار) ؟

فأجيبي سادنة الشمس

يا ربّة مملكة الأقدار

فسنابلك الذهبية لا تعشق أرضي

يخاطب الشاعر هنا (عشتار)، تلك التي كان الآشوريون يعتقدون أنها آلهة الحب والجمال كما كانوا يصفونها بأنها موقدة شعلة الحياة، وأنها التي تقوم بحراسة الشبيبة لقد كان الشبان – تبعًا لهذه العقيدة – يرتلون تحت قدميها أغاني الحب والهيام ... يبدأ الشاعر حواره مع (عشتار) باستفهام إنكاري (من أين يهب الحزن عليك)؟ حيث ينشأ الإنكار هنا من عمق الأسطورة الآشورية التي تجعل من الشمس مسكنًا لعشتار، فيستنكر الشاعر هبوب الحزن عليها وهي التي تسكن الشمس الساطعة المشرقة البعيدة عن أرض البؤس، وعالم الأحزان، ثم يُتبع استفهامه هذا بآخر: (أتغوص الشمس بقاع النفط .. لتبحث عن شجر المحار؟) .. لم تجرب (عشتار) البحث عن ذلك اللؤلؤ العميق ! وما قاست جمعه من أعماق الخليج الصافية ؛ لاستغنائها عن كل ذلك، فأنّى لها أن تقاسي ذلك في قاع آبار النفط السوداء التي طوت صفحة اللؤلؤ إلى الأبد .!

ثم يصرح الشاعر بالجواب بدلًا عنها قائلًا:" فسنابلك الذهبية لا تعشق أرضي ... ما بي من قطرات البحر .. وشرابك من ماء الأزهار " ...

إنه يباعد بينه وبينها جهده وطاقته حينما يقارنُ بين محيطه الجاف وواقعه القاسي الذي يعبر عن قسوته بعبارات صريحة كاشفة مثل " أرضي لا تنبت قمحًا " ... " أرضي عطشى لا تعرف سر الأمطار " وبين محيطها الخيالي المغرق في الوهم والأساطير .

يزداد التمثلُ الأسطوري في القصيدة مع تقدم أبياتها، حتى إننا لنجد الشاعر يتناغم مع تفاصيلها الدقيقة في قوله "

يا عشتار

أنبيني كلَّ بخور الشرق ..

على أجنحةٍ جابت كلَّ جهات الأرض

وارميه بين هياكلك

ما بين تراتيل الكهان

أو في حلقات السُّمّار

لقد ذكر الأجنحة التي تمثل امتدادًا يونانيًا لأسطورة (عشتروت) الآشورية ؛ إذ زاد عليها اليونانيون عقائد لم يعرفها

أهلها الآشوريون فقد زعموا أنّ اسمها (أفروديت) وأنها مخلوقة من موج البحر، كما زعموا أنّ لها ابنًا اسمه (إيروس)، جعلوه إلهًا للحب يطير بجناحين من ذهب يحمل معه دائمًا سهامٌ حادةٌ ومشاعل ملتهبة، فماذا تكون تلك الأجنحة المذكورة في البيت سوى أجنحة (إيروس) ؟ وإلى أي شيء يرمزُ (بخور الشرق) سوى التمدد بين أحياز الأسطورة والإيغال في أغوارها ؟

ثم لا يلبث الشاعر أن يثور على (عشتروت) هذه فيذكر صورتها الأخرى مجردةً من وهج الشمس وأنوارها، فيقول عنها:"

وتعبث وفي يدها ميزان
بين الخمرة والإنسان
تبًا لك من آلهة عمياء
عمياء ... يسيرها العميان

إنه يعلن موقفه الأخير من تلك الأسطورة في هذه الأبيات، وكأنه يقدم النهاية المنطقية للتعامل مع الأساطير، والتي تبدأ من محاولة مخاطبتها، مرورًا بطرح الأسئلة الحائرة عليها، وبعثرة الاستفهامات حولها .. لتنتهي بتحطيمها تمامًا في الوجدان، وكسرها بقوة في الوعي.

4 - الأسطورة والطبيعة عند مبارك بن سيف:

قال في قصيدته (نياجرا)1:

" هديرٌ ... هدير
كأنه صوت الرعود
يجوب السماء
وتسيح أصداؤه في الفضاء
ويُطلق (هيواثا) صيحته
تحلق في السهل ...
ثم تعود ..1

يتخذ التمثل الأسطوري في هذه الأبيات بُعدًا جديدًا، يتمثل في إقحامه في صورة طبيعية خالصة مليئة بالحركة والصخب، فالشاعر يرسم بأبياته صورةً يراها ماثلة أمامه لمشهد شلالات (نياجرا) الشهيرة ليقف - كغيره - أمام أبرزها حضورًا، ذلكم الصوت الهادر الرهيب المجلجل حواليها، ليبدأ بذكره مكررا إياه في أول القصيدة هدير ... هدير، ثم يشرع في تشبيهه كعادة الناس بصوت الرعود، غير أنه أحس بقصور هذا التشبيه ؛ فعلاوة على كونه تقليديا مستهلكًا، واردًا بكثرة على ألسنة الشعراء والأدباء بل والعامة، فإنه لا يفي بتصوير هول المشهد وضخامته فاستدعى له الشاعر حينذاك الأسطورة المتعلقة بالمكان .. أسطورة (هيواثا)، فتخيله يُطلق صيحته الرهيبة بإزاء هدير (نياجرا) ..

إنّ التمثل الأسطوري هنا يزيد في قوة المشهد، ويعزز جموح عناصره، في مزج رائق بين الحقيقة والخيال .

5 - الأسطورة الرمزية عند مبارك بن سيف:

ما ورد في مطولته (أنشودة الخليج) عن السندباد البحري[1] حيث قال:

السندبادُ هنا، وماؤك ماؤه
خاض العباب وهمُّه الضراء
حملت أساطير الحياة شراعه
خلف البحور وما لها أسماء

1- السندباد و السّندباد البحري هو شخصية أسطورية من شخصيات ألف ليلة وليلة وهو بحار من بغداد، عاش في فترة الخلافة العباسية، ويقال إن السندباد حقيقي تاجر بغدادي مقيم في عمان. تعد حكاية السندباد البحري واحدة من أشهر حكايات ألف ليلة وليلة التي تدور أحداثها في الوطن العربي .

فإذا أتاك ففي الخليج مقامُه

يحكي خيالًا دونه العنقاء1

إنه يخلط بين الحقيقة والأسطورة خلطا عجيبا ! فهو يؤكد انتماء السندباد لهذه البقعة من أرض الدنيا، في ذات الوقت الذي يحكم فيه بـ (الأسطورية) على رحلاته المشهورة، بل ويزيد على ذلك نعتها بالشطط الأسطوري، ذلك الذي تقصر دونه أسطورة (العنقاء) بكل ضجيجها وزخمها، رغمًا عن ذلك فإن الشاعر قد سلك مسلك معاصريه في توظيف أسطورة السندباد في الخروج عن دائرة المألوف والبحث عن عالم جديد يختلف تماما عن العالم الواقعي برتابته وجموده؛ إذ تمثل رحلة السندباد في الشعرية العربية المعاصرة رفضًا واسعًا لحدود المكان وما يتعلق به من قيود الزمان والراهن .. ذلك ما نلمحه في الأبيات التالية في معرض تناوله لشخصية السندباد"

وبجوه صوت السندباد كأنما

عبر الزمان تلوّث الأصداء:

السندباد أنا حكاية عاشق

للبحر قد سعدت به الأنواء

زُمّتْ البحار، فعانقت أركانه

ذاك الشراع وأنجمٌ ندماء

فكأن شرعي في المحيط متيلها

دررٌ حـــــوتها بدةٌ زرقـاء

ابن الخليج أنا، أجوب مسالكًا

والبحر مخب هادرٌ ونداء

فأغيب خلف الأفق في ظلماته

والموج طاغٍ إنه الحزماءُ [1]

إني المليك هنا وإني سيدٌ

تلك الجزائر والبحور بهاء [2]

هل كان تمثل الأسطورة هنا في إطار السرد والحكاية لا مدخل للرمزية فيه ؟ أم هو بالفعل نوعٌ وضربٌ من التماهي مع المسلك الشعري المعاصر إزاء أسطورة السندباد، ربما ساعد سياق الأبيات على رجحان احتمالية السرد والحكاية، غير أن البيت الأخير منها محتملٌ للرمزية بدرجة كبيرة ؛ إذ جاء مستكملا لجانب الشمائل في نسبة السندباد إلى المجتمعات العربية، وزاد عليها التصريح على لسان السندباد بأنه وحده المليك على هذه الجُزُر وتلك البحور، لعلها صرخة في وجوه الطامعين في ثروات الخليج، والمتزاحمين على سواحله يبغون شعوبه وحكامه الغوائل .

تعرض الشاعر لأسطورة العنقاء[3] في أبياته السابقة عن السندباد، وقد ارتبطت بأسطورة السندباد إذ كانت حاضرة في بعض مشاهدها المثيرة . فنجده يُفاوت بين درجة الخيال في كلا الأسطورتين - السندباد والعنقاء - عند قوله:

فإذا أتاك ففي الخليج مقامُه

يحكي خيالًا دونه العنقاء

يقول جوزيف هندرسون: " .إن الحاجة لرموز البطولة إنما تبرز حين تكون الذات بحاجة إلى تقويم وتدعيم أي حين

1- الحزماء: الحزْمُ وهو الأرض المرتفعة

2- مبارك بن سيف آل ثاني، الأعمال الشعرية الكاملة، 135 - 136

3- العنقاء أو العنقاء المغرب أو الفونكس أو القُقنس بالفارسية هو أحد الطيور التي تذكرها الأساطير والقصص في مغامرات سندباد والقصص ألف ليلة وليلة، وسمي بهذا الاسم نظراً لعنقه الطويل، ويتميز بجماله وقوته، ويذكر بعض الأشخاص بأنه عند موته يحترق ذاتياً ثم يتحول إلى رماد، وبعد أن يخرج من الرماد يعود طائر عنقاء آخر جديد، وتذكره العديد من الشعراء العرب والغرب في كتبهم وأشعارهم، وفي هذا المقال سنتحدث عنه بشكل عام.

يكون العقل الواعي بحاجة إلى العون في مهمة ما، ليس باستطاعته إنجازها دون عون، أو دون الاعتماد على مصادر القوة الكافية في ساحة اللاوعي" [1] ربما كان هذا التفسير هو ما يقف وراء التمسك بإيراد الأبطال الأسطوريين في الشعرية العربية المعاصرة. ومنها أسطورة جلجاميش التي أوردها الشاعر في مطولته (أنشودة الخليج) قائلًا:

ورأيـــــــــت (جلجاميش) وهو مكابرٌ   يحدوه وجدٌ للخلـــود وداء
ويجـــــوب قيـــعان الخلـــــيج بهمـــة   وهواه في زهر الخليج بقاء
الأجــــــل (عشــــتار) أراد خلـــوده؟   ألأجل (أنكيدو) أم الخيلاء؟

لا يكاد الشاعر يترك شيئًا له تعلق بالخليج إلا ويذكره، حتى هذه الأساطير المتعلقة به، ومنها أسطورة (جلجاميش) [2]، والتي تلتقي بالخليج عند نقطة مفصلية منها جدًّ مهمة بل ومصيرية .. وهي (نبتة الخلود) التي تروي الأسطورة أن مكان وجودها إنما هو مياه الخليج، وأن بطل الأسطورة (جلجاميش) قد جاب قيعانه كلها بحثًا عنها، لكنه قد سبقه إليها ثعبان متعطش مثله للخلود، فالتهمها وجدّد بها شبابه ! وعاد جلجاميش إلى بلده بدونها .. حسيرا كسيرا، لقد صارت أسطورة جلجاميش الكبيرة هنا مشهدًا من مشاهد الخليج العابرة، يشعر السامع للقصيدة بصغرها وتقزمها أمام هذا الخليج الكبير !

ومنها أسطورة (أبو دريا ء) [3] التي تعني بالفارسية "أبو البحر".ذلك الوحش الأسطوري الذي يسكن اعتقاد الغواصين البسطاء، في صورة هيكل إنسان أقرب إلى المسخ ذي النصف رجل ونصف سمكة مع ذيل ضخم، يتسلق سماة سفنهم ويهاجمهم أثناء الليل .. وهذا يندرج ضمن مجموعة من الأساطير المختلفة لدى قاطني السواحل يفسرون بها الحوادث التي تقع لهم في عرض البحر، وربما استخدموها لتخويف أطفالهم ؛

وتتناول قصص التراث بالخليج أسطورة (أبو دريا ء) الشرير الذي يعيش في أعماق الخليج ويتسلل إلى مراكب الصيادين بين العشاء والفجر حتى يختطف أحد البحارة ويقوم بأكله ويهاجم السفن من أجل إغراقها، وقد تناولت الحكايات والأقاصيص الشعبية في بلاد الخليج العربي مغامرات البحارة المثيرة، ومدى شجاعة غواصي اللؤلؤ في مواجهة (أبو دريا ء) جني البحر الشرير .

يمضي النهار بهم شقاء دائمًا   و(الليـل) و(اليامال) فيه دعـاء
يرنو (أبو دريا ء) في ظلماتــه   والدُّول[4] والجرجور[5] والطَّمـراء[6]
حيث السفينة والشراع ململمٌ   أو غائصٌ والقاعُ فيه دُجـــاء[7]

يكاد السامع لهذه الأسطورة أن يحيلها إلى موارد السرد وسياقات الحكاية دون الفكرة والمفهوم بيد أنه سرعان ما يدع ذلك حال اعتباره لمولدها وانبعاثها من أتون المعاناة ولهيب العيش، فهي أسطورة ترمز إلى تعميق عنصر الشقاء في حياة أولئك البائسين حيث لم تقف حدوده عند معطيات الواقع، ومفردات الحقيقة حتى قام خيالهم باستجلابها عنصرًا سلبيًا

1- مختار علي أبو غالي الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب –القاهرة، د.ط ١٩٩٨
2- تعد ملحمة جلجامش الرافدية، أهم وأكمل عمل إبداعي أسطوري شعري، كتبت سطوره منذ العهد السومري في المرحلة الواقعة بين (2750 و2350) قبل الميلاد عن الملك جلجامش الذي حكم في مدينة أوروك (الوركاء) الواقعة في وادي الرافدين على الضفة الشرقية لنهر الفرات، ولقد تشكلت حول شخصه باقة من الحكايات الأسطورية والبطولية، التي تسرد أخبار أعماله الخارقة وسعيه المستميت إلى معرفة سر الحياة الخالدة، لقد تطورت هذه الملحمة في إبداعات شعرية كُتبت على الرقم الطينية المسمارية منذ العهد السومري، ثم تلتها محاولات في العهود الأكادية والحثية والبابلية والآشورية، وكان ظهورها بشكل كامل في نهاية الألف الثاني قبل الميلاد، وهي المدونة التي كشفتها أعمال التنقيب الأثري من مكتبة الملك الآشوري آشوربانيبال في مكتبة نينوى.

3- جاء في كتاب (عجائب المخلوقات) القزويني ص 125، طبعة مؤسسة الأعلمي 2000 "إنسان الماء يشبه الإنسان إلا أن له ذنبا، وقد جاء شخص بواحد منه في زمننا في بغداد، فعرضه على الناس وشكله على ما ذكرناه، وقد ذكر انه في بحر الشام في بعض الأوقات، يطلع من الماء إلى الساحل إنسان وله لحية بيضاء، يسمونه شيخ البحر، ويبقى أياما .."
4- الدُّول: من الرخويات المقيتة، له أثر مؤلم كالمس إذا لامس جلد الغواص (قنديل البحر) .
5- الجرجور: سمك القرش
6- الطمراء: اللخمة (من الأحياء المائية القاعية) ذات جسم مفلطح وذيل في مؤخرته شوكة مدقوقة غالبا ما تكون سامة .
7- مبارك بن سيف آل ثاني الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤٩

جديدًا من خارج الواقع ؛ إمعانًا في صبغ الحياة بمزيد من ألوان العذاب اليومي، بما يوحي بضرب من استمراء البؤس لديهم هنا تبدو الأسطورة شكلًا حتميًا من أشكال التجانس يخرج بها من حدود السرد والحكاية إلى أفق الفكرة والفلسفة .

يعمق جانب الرمزية في هذا التمثل الأسطوري المتعلق بشخصية (أبودرياء) وجود نظائرها- في الأدب العالمي مثل رواية هيرمان ملفيل "موبي ديك " وتتلخص في بحث مجموعة من البحارة عن حوت أسطوري أبيض ضخم (موبي ديك)، كان يهاجم البحارة ويدمر سفنهم، وقد ترك آثار اعتدائه على بعض أولئك الباحثين، ما بين يد مقطوعة ، أو رجل مبتورة. فركبوا البحر جميعا، تحدوهم إرادة التحدي، ودوافع الانتقام من ذلك الحوت الأسطوري حتى تمت المواجهة التي دارت رحاها ثلاثة أيام متتالية، انتهت بتدمير السفينة، وغرق بحارتها بعد مقتل القبطان بحبل رمحه الذي غرسه في جسد الحوت الأسطوري، حينما التف حول رقبته ليسحبه الحوت إلى أعماق البحر السحيقة، في نهاية مأساوية لم ينج منها سوى بحار واحد، هو من قام برواية القصة، وحكاية تفاصيلها .

تلتقي الرمزية في أسطورة (موبي ديك) برمزية الأسطورة في (أبودرياء) عند الصراع بين الخير والشر، ومحاولة التخلص من الشرار، والانتماء الفطري للسلامة عند البشرية الوادعة التي تشقى بإصرار من أجل كسب عيشها .

الخاتمة

يظهر لنا في نهاية هذا البحث مجموعة من النتائج، يتلخص أهمها فيما يلي:

- وجودُ الأسطورة في شعرية مبارك بن سيف باعتبارها شكلًا معرفيًا من أشكال المعرفة لديه، يتم رصده عبر مجموعة من التصورات الفكرية حول ماهيتها ووجودها في ذهنيته .

- ضرورة التفريق - حين البحث عن التمثل الأسطوري في الشعرية- بين الأسطورة بمعنى الخرافة المقدسة – وهو المعنى الذي جاء به التناول القرآني للفظ الأسطورة – وبين الأسطورة باعتبارها عنصرًا فنيًا من عناصر النص الشعري، يقوم الشاعر بتوظيفها موازيةً للخيال، في إطار خدمة المعنى ضمن جوانب الجمال والتأثير والوضوح .

- ثبوت العلّية لتوظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، من أهمها التعبير عن أفكار ورؤى جديدة، تحتاج إلى التستر بغطاء من الغموض تماهيًا مع تنوع البيئات والظروف المعاصرة، ريثما تتضح حقيقتها وكنهها للقارئ .

- تأثير البيئة الخاصة للشاعر في أشكال التمثل الأسطوري بشعريته، فتتسلل أساطيرها المرتبطة بالعادات والطقوس إلى نتاجه الأدبي، وكثيرًا ما يكون ذلك في مساحات الاجترار لذكريات الطفولة وأحداثها في ذهن الشاعر .

- انقسام التمثل الأسطوري في شعرية مبارك بن سيف إلى تمثل يُقصد به مجرد السرد للعادة، ومطلق الحكاية للذكريات البعيدة، وتمثل ينسج فكرةً جديدة، أو يقيم إبداعًا فريدا، أو يصوغ مشاعر صادقة .

- يتخذ التمثل الأسطوري عند مبارك بن سيف – أحيانا - بُعدًا جديدا، يظهر في مزجه الأسطورة بصورةٍ طبيعية ماثلة.. مليئةٍ بالحركة والصخب .

روضة علي الحمادي*
تكتب:

ظاهرة الاغتراب في الشعر القطريّ

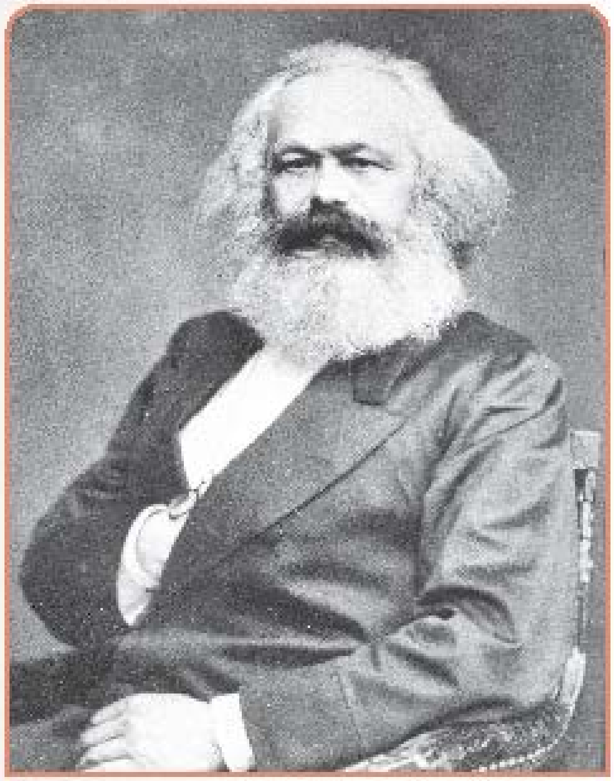
إن الحديث عن الاغتراب بات من أهمّ الموضوعات التي تشهدها الساحة النقدية العربية في العصر الحديث، فالإنسان تحت وطأة التغيّرات السريعة التي تمرّ بها المجتمعات في ظلّ العولمة والاستعمار والطفرة التكنولوجيّة أصبح منفصلاً عن مجتمعه وبلاده، وعن كل ما هو "آخر" بالنسبة له، بل في ظل الاغتراب حتى الأنا باتت منفصلة عن ذاتها، فالإنسان صار عاجزاً عن تحقيق ذاته ووجوده.

يمكن عدّ هيجل (1770-1831) أوّل من استخدم في فلسفته مصطلح الاغتراب استخدامًا منهجيًا، وأضفى على هذا المصطلح طابعًا معرفيًا علميًا، "فتحوّل الاغتراب على يديه من مجرد إشكال يعانيه الإنسان في عصور الأزمة والقلق، أو مجرد فكرة تدبّ في أذهان بعض المفكرين إلى مصطلح فني ومفهوم دقيق يطلق عن قصده وفي بدايات تشكّل المصطلح عند هيجل كان الاغتراب يشير في أغلب المواضع إلى فقدان الحريّة والتلقائيّة والحيوية، وأي معنى سلبي يتعارض مع الحريّة ويحول دون أن يكون الإنسانُ متناغمًا مع نفسه ومع الآخرين من حوله."

والاغتراب مفهوم يحملُ دلالات متعددة، ومن أهم أنواعه الاغتراب بالمفهوم الماركسي، إذ يُعد الاغتراب Alienation مفهوم رئيس في الماركسية، والغريب هو شخص لا يرتبط بأي روابط وخطوط وعلاقات وصلات بالآخرين، إذ يعتقد ماركس أن الرأسمالية في العصر الحديث تولّد الاغتراب في كل قطاعات المجتمع، خاصةً بالنسبة للعمال والفقراء؛ لأنهم يغتربون عن عملهم وتجربتهم وعن أنفسهم التي هي مجرد سلع فحسب، إن هذا المعنى للوجود كسلعة يدفع المرء في المجتمعات الرأسمالية إلى اغتراب قهري لا مفر منه.

وعلى خلاف ماركس يرى عالم الاجتماع الألماني ماكس فيبر أن الاغتراب والعجز حالة عامّة لا تقتصر على (العامل) بل تتصف بها جميع العلاقات الاجتماعيّة. ولقد توصل عالم الاجتماع الأمريكي (ملفين سيمان) عام 1959 إلى تحديد خمسة مفاهيم مُختلفة للاغتراب حددها بالآتي: العجز، فقدان المعايير، غياب المعاني، اللاانتماء (أو العزلة)، وأخيراً الاغتراب الذاتي. وقد تنامى الاهتمام بدراسات الاغتراب مع ظهور النقد المعرفي لاسيما نظريات الكولونيالية وما بعد الكولونياليّة التي تعتمد على الاغتراب كمحور جوهريّ من محاورها.

وحينما نتفحص المدوّنة الأدبية العربية في العصر الحديث سيلفت انتباهنا حضور ظاهرة التعبير عن أشكال الاغتراب، وهي مدوّنة خصبة تطفح بمشاعر الأسى والحنين والقلق، فالإنسان قد يغترب عن البلاد أو



ماركس



هيغل

المجتمع أو العائلة أو الحياة أو عن ذاته أيضاً، فصار موضوع الاغتراب محورياً في الثقافة الحديثة. وتسعى هذه الدراسة إلى كشف تمثّلات الاغتراب في الإنتاج الشعريّ القطري باختلاف أسبابه وملامحه. فقطر وإن كانت دولة تتسم بتمسّك أفرادها بالأصالة والقيم والحرص على ترابط المجتمع، فإنّ مرحلة ظهور النفط أصابت قطر ومنطقة الخليج بشكل عام بتغيّرات كبيرة لم يتقبّلها المجتمع سريعاً، فأصبحت المنطقة منطقة جذب فتلاقت فيها الثقافات المُختلفة لينفتح الفرد القطريّ على الآخر وتتعدد الثقافات بعد أن كانت المنطقة تتسم بالتحفّظ والانغلاق على الذات. وتراجع المفهوم العائليّ القبلي والارتباط الوثيق بالمجتمع قليلاً لتحلّ محلّه الذاتيّة. وكل هذه التغيّرات ساهمت في خلق صراع داخليّ لدى المبدع القطريّ وولّدت اغتراباً ذاتيًا انعكس على الإنتاج الأدبيّ.

وأوجه الاغتراب في التجربة الشعريّة القطرية كثيرة، منها تجربة مبارك بن سيف آل ثاني الذي يعدّ الرائد الأول لقصيدة التفعيلة أو للشعر الحر في دولة قطر. وتعد تجاربه الشعريّة من أكثر التجارب نضجًا وإبداعًا وتأثيراً في الأدب القطريّ.

يصوّر مبارك اغتراب الإنسان في الزمن النفطي، حيث ولّى الماضي الجميل بقيمه، وتتكرر تيمة الحنين للماضي والاغتراب في الحاضر في عددٍ من قصائده، من أبرزها قصيدة "بقايا سفينة غوص" التي يسترجع فيها ذكريات الماضي ويأسى على رحيل تلك الأيّام مُخاطبًا سفينة الغوص، فيقول فيها:

إنّما أنت بقيّة
قد رماها الزمنُ الطاحنُ
للأرض وصيّة
للصغار القادمينْ
ترقُبُ الأمس حبيبًا غائبًا
قد توارى خلف أستار السنينْ
فلقد دارت رحى الأيّام دورةْ
وغدا الغوصُ حكاياتٍ تُغنّى

قصة نامت بأعماق الوجودْ

يبدأ الشاعر قصيدته مخاطباً السفينة ومتأسفاً على الماضي الذي ولّى وانقضى مُخلفاً الحسرة والحنين والحيرة وراءه. فالغوص الذي كان أساس الحياة في قطر والخليج بات في هذا الزمن المادي النفطيّ بقايا من وصايا، وحكايا تحكى. ويتضح من خلال الأسطر الشعرية الأولى للقصيدة انتصار الشاعر للزمن الماضي واغترابه من الحاضر، فهو يستعيد ذكريات الماضي الذي يعد بالنسبة له الأصل، ويحن له ويرغب بعودته بتفاصيله الجميلة التي غيّبها الحاضر، والحنين للماضي والانتصار له يتشكل في حديثه عن سفينة الغوص التي يبدأ حديثه عنها بأسلوب الحصر (إنما)، ويؤكد بقاءها رغم أنّ الزمن قام بطي صفحتها ورماها للأرض بعد أن طحنها طحناً. ذلك أنّ وجه الحياة قد تغيّر وتبدّل. ثم يستخدم الفعل المضارع (ترقّبُ) الذي يدل على الدوام والاستمرار، أي أنّ الترقب دائمٌ لن ينقطع، وهنا تأكيد آخر على حضور الماضي في الوجدان، على الرغم من التغيّر المفاجئ الذي طرأ على المجتمع، فالحاضر الغريب قد يكون بالتقدم والرّخاء إلا أنّ الماضي يأبى أن ينسحب من المشهد ليفسح للحاضر المكان. فهذه القصيدة شاهدة على ما كان يجري من التحولات الاقتصادية والاجتماعية المفاجئة والسريعة التي طرأت على المجتمع القطري في العصر الحديث، حيث أصبح الناس يقفون متأملين واقعهم المادي الجديد بعد اكتشاف النفط ومنقسمين لفئة تقبله وأخرى تستنكره وترفضه. والشاعر هنا ينتمي إلى الفئة الأخيرة، فهو يرفض هذا الواقع المادي الذي فُرِض عليه، ويُدين المدينة الجديدة وماديّتها.

فاحفظي الذكرى
ففي الذكرى عزاءْ
واستعيدي صوتَ نهّامٍ
على سطحِك يشدو بالغناءْ
وعليه السيبُ والغواص أسرى
يُمضيانِ اليوم في همٍّ وكدٍّ وعناءْ

يستعمل الشاعر فعل الأمر الموجّه للسفينة أداةً للربط بين مقاطع القصيدة الخمسة المتبقية إذ يشكّل فعل الأمر (فاحفظي، استعيدي) وسيلة للتذكر، والتذكير بالماضي المُؤنس بما فيه من بساطة وأفراح وأحزان وضحكات ودموع تلاشت جميعها مع الواقع المادي الجديد. فيأمر السفينة أن تحفظ الذكرى؛ لما فيها من تخفيف للاغتراب وسلوة للقلب، ويشرع باستعادة تفاصيل تلك الذكرى مستخدماً تقنية الارتداد (الفلاش باك) ليصور المفارقة بين الماضي والحاضر، فيُحيلنا إلى تلك الشخوص البارزة في رحلة الغوص، فيستعيد أهازيج (النّهام) -المنشد في سفينة الغوص- وهو يُطلق نغماته الشجيّة في الآفاق تحفيزاً للبحارة والغواصين وتخفيفًا لآلام غربتهم، ويسترجع صورة السيب الذي تتقطع يده من شدّ الحبال طوال اليوم.

واذكُري ذاك الهزج والأغاني الحانيةْ
تملأ الآفاق أصداءً وحُزنا
في البحار النائيةْ
واذكري ذاك الشراعْ
باسطا للريح ممدودَ الذراعْ
كجناح النورس الباهي البياضْ
هو والإعصارُ يمضي في صراعْ

يتكرر أسلوب الأمر (اذكري) ليجبر السفينة ويجبرنا معها على تذكر تلك التفاصيل التي ولت مع الماضي لتخفيف حدّة الاغتراب في الواقع الجديد؛ فهو يريد أن تبقى الأغاني النّائحة التي كانت تملأ الآفاق حاضرةً في الوجدان، ويريد أن تظلّ تفاصيل السّفينة حاضرة في الذهن.

وانظري تلك الحبالْ
يا تُرى كم مِنْ يدٍ قد مزّقتها
كالسيوف المرعبةْ
واذكري الماء الأُجاجْ
ملحَهُ القاسي
على تلك الجروح النادبةْ
واذكري الشمس عليكِ
والسُّموم اللاهبةْ
تُحْرِقُ الإنسانَ فيكِ
والوجوهَ الشاحبةْ

يعود ويأمر السفينة بالتذكر ويخاطبها مشكلاً بذلك بنية القصيدة التي تقوم على الحوار من طرف واحد الذي يجريه الشاعر مع السفينة ويصور به حياة المعاناة التي كان الغواصون يعانونها، إذ يلجأ الشاعر لتصوير الماضي وهو ضائق بالواقع وعقباته، فيتّخذ من الماضي بكل تفاصيله -حتى المؤلمة والقاسية منها- متنفَّساً له، فيحنّ للماضي رغم قسوته فهو المهرب والملجأ عنده في هذه القصيدة، وبن سيف في قصيدته ليس بمنأى عمّا كان يكتبه الشعراء القطريّون والخليجيون في تلك المرحلة، فالانتقال من حياة تتسم بالخصوصيّة والتواضع إلى الانفتاح



ماكس فيبر

والتمدّن الذي رافق مرحلة اكتشاف البترول أحدث صدمةً حضاريّة لدى سكان الخليج فانعكس ذلك على إبداعهم الأدبيّ، فالأدب مرآة عاكسةٌ للمجتمع وهمومه.

ويعبر مبارك بن سيف آل ثاني في قصيدة أخرى له بعنوان (أغنية الربيع) عن غربته وتأزّمه ويرسم صورة للحالة التي يمرّ بها فيقول مُصوّراً أثر رحيل الربيع على نفسه:

هل بواديّنا قد سئمت الليالي   وأزف الفراق والبعد حاما؟
فدعيني يا رفقتي يا طيوراً   فلقد أصبح الفؤاد حطامًا
ولقد ضاع في زحام الأماني   كل شيء حسبته قد تسامى
وغدا الخافق الطليق سجينًا   بعد أن جال ذا الفؤاد هياما

فالشاعر "تتملكه الغربة ويسيطر على روحه السأم ومن هنا تتآزر وتتضافر الصور في القصيدة لتقدم لنا صورة فنية معادلة لحالة السأم والغربة والوحشة التي تملأ الشاعر." وينتقي ألفاظه المُعبّرة عن اغترابه (سئمت-البعد – حطام- ضاع كل شيء) لتوحي بالوحشة التي تسيطر عليه ليرسم صورة كليّة لأثر الاغتراب على نفسه. ويعلل أسباب الحزن والاغتراب بتشبيه نفسه بالطيور المُحلّقة، فهو يفرح بقدوم الربيع ويشعر بالغربة عندما يرحل كمن يُفارق وطنه فيغترب:

يا ربيعًا لم الرحيل شـــــهوراً   وهبوب النسيم نجمي وفجري؟
فأنا شاعـــر كطـــيرك أهفـــو   حيث روض الغدير والماء يجري
لن يكون الفراق يا فجر ليلي   لن يكون البعاد سجني وأسري
سوف أبقى أعيش ذكرى ربيع   سوف أبقى أعيشه كل دهري

ومن أبرز التجارب الشعريّة المُعبّرة عن اغتراب الإنسان في العصر الحديث قصيدة ما يتمثّل في قصيدة (أحلام اليقظة) للشاعر علي ميرزا:

العمر يمضي
والحياة تمر
في قلبي تدوس حضارة العشرين
تركلنا..
وقلبي جمرة من نار .. فاستعرت
-ولكن يا لكلمي-
فلم تحرق سوى ذاتي
وذاكرتي تقلب دفتر التاريخ
أصفارٌ بلا أرقام
هنا كنا.. و..كان لنا
وعدنا مثلما كنا
قطيع لم يزل مرعاه غيثُ الله

فالشاعر يُعبّر عن الاغتراب الناجم "عن القهر الذي يشعر به الإنسان العربيّ في العصر الحديث، ويحسّ بالعدميّة واللا جدوى." فتسيطر عليه مشاعر القهر الذي تُمارسه حضارة القرن العشرين التي ترتقي بفئة وتحتقر فئة أخرى، التي تقهر الضعفاء وتسلبهم إنسانيّتهم وأدنى حقوقهم، وهنا يقترب الشاعر اقترابًا وثيقًا من تصوير الاغتراب (أو الاستلاب) بمفهومه الماركسيّ ففي العصر الحديث وفي ظل الرأسماليّة التي تسيطر على (حضارة العشرين) تحوّل الإنسان (العامل) إلى مجرد شيء لا قيمة له فيشعر بضعفه واعتماده على الآخر المُسيطر والأقوى منه، ويفقدُ العامل قدرته على الاختيار وتحديد المصير.

و يصور الشّاعر علي ميرزا في تجربته الشعريّة اغترابه عن طريق التعبير عن يأسه وقهره من الواقع الذي بات يفرض على النفس أن تغترب فتعجز عن تقبّل الواقع أو معايشته يقول في قصيدته (تداعيات

في زمن القهر)

خذيني جئت مهزومًا　　　وقلت مني الأوصال
وصوتي ضاع في كبـــدي　　　بما حملت من أحمال
وضاعت زينتي في الطين　　　لما قمت بالترحال
لأنّ الحقّ في هذا الزمـان　　　الوغـد بات مُحال

إنّ انهزام وضياع الحقّ في هذا الزمن دفعا الشاعر إلى الاغتراب فعبّر عن قهر إنساني تحيط به مشاعر الغربة من كل صوب ويتجلى ذلك في انتقائه للألفاظ الدّالة على ذلك (مهزومًا-ضاع-الترحال-المحال)

ويقول في قصيدة أخرى له (لبنان):-

لما التقينا فارقتني وحشــة　　　كم رافقتني في اغتراب ليال
وتداعت الصور القديمة بيننا　　　وبدت ظلالاً لامتداد ظلال
فتعانقت أرواحـــنا ملتفّــة　　　بزمانها في غـربة الأحـوال

فالشاعر هنا يستند إلى الألفاظ المعبّرة عن الاغتراب بشكل صريح (وحشة-اغتراب ليال- الصور القديمة- غربة الأحوال) ليعبر عن "قوة ارتباطه بالمكان الذي شهد مهد الصبا، وروعة تلك الأيام ومدى الحنين إلى ذلك المكان وأيامه الجميلة فهو دائم الحنين إلى ذلك المكان الذي يشعر بالدفء بين جنباته وبالغربة بعيداً عنه."

كما يمكن تأمّل تجربة الشاعر خالد عبيدان الذي عبّر عن الاغتراب وقسوة الغربة على الذات في عددٍ من قصائده، يقول في إحداها:

أمســي يحن إلى غــدي　　　وغدي بعـيد المورد
يمشي السراب معي خطى　　　ظمأى تباعد مقصدي
أتوسل الماضي مـــدى　　　فيجيبنــي بتشرّدي
وأسائل اليأس الشـريد　　　وداع لقـيا الموعـد
تفنى الجـراحُ فتلتقـي　　　دربًا يتـوه لتهتدي
تمضي وغايـةُ يومنـــا　　　الّتي بألا نبتـدي
مــوءودة نفســي بلا　　　وطن ولا عمر ندي

ويقول في قصيدةٍ أخرى تشبه السّابقة في التعبيرات والصور بعنوان (أخبرت غــدي):-

أخبرت غدي أن يأتي بعد غدٍ
فأنا مازلت ألملم أجزائي وأحاول رسم وطن
كل الأدوات معي..
نغمٌ عذبٌ وخيالٌ لا يغفو
وعناقُ رؤى ومُنى
وغوايات يشفّاها منفى ووطن
حتى الأضداد معي..
ومعي عمرٌ وكفن
وأنا مازلت أحاول..
لا بالوهم طربتُ ولا بالحلم نسمت شجن
يتنافر في لحني الإيقاع إذا مارق وإذا ما اشتدّ سكن
نغماتي فاجعةٌ لا أفُق لها
لا لون لها لا ظل لها..
نغماتي كل نشاز يسكنها أنّى ذكرت أن كان لها بالأمس وطن
لم يبق سوى التاريخ ويخبرني ضُيعت وضيّعني في التيه وطن
كل الأشياء إلى لقياه تجيء ولا يأتي معها
وجميع مع المأمول عفن
كل الأدوات انكسرت
حتى الأضداد انكسرت...
وأنا مازلت أؤمّل بالأوهام غدي
أن سوف أوافيه غداً بوطن.

إنّ القصيدة مُتخمةٌ بصور الاغتراب والألفاظ الدّالة عليه من تيه وضياع ومنفى وانكسار، فالشّاعر يستهل قصيدته بمحاولات رسم وطن، وينهيها بأمل زائف أنّ الغد سيأتي وسيأتي معه الوطن وما بين البداية والنّهاية يصوّر اغترابه في رحلة البحث عن الوطن. ويصرّح العبيدان عن ملامح أخرى للاغتراب في قصيدته (ابتهالات) التي يُناجي فيها الخالق عزّ وجل ليغيثه ويرحمه من عذابات الاغتراب التي يقاسيها في (دُنيا الأنا) كما يصفها فقد بات العمر سرابًا والدرب طويلًا مُوحشًا:-

إلهي أغثني فعمري سراب　　　وخطـوي خطايا ودربي ضباب
إلهي أظلني فقد عثــرت　　　حياتي وضاعت بقايا الشبـاب
إلهي أجرني فدُنيـا الأنــا　　　تباعدنـي وربـاها اغتـراب
إلهي اسقني فكؤوسي مدى　　　وعمـري منفى وسميري عذاب

ومن نماذج الاغتراب النفسيّ ما قد يمر به الشاعر بعد تجربة فراق مؤلمة فيغدو الكون غريباً والوطن كئيبًا والشاعر تائهًا غريبًا. ويصوّر خالد عبيدان اغترابه وتحوّل حياته إلى ليلٍ طويل كل ما فيه مؤلم محزن بعد فراق محبوبته في قصيدة له بعنوان (حياتنا بلا نغم):

بعدك القلب لم ينم　　　عاده الوجـد والألم
غربة البين في هواه　　　..ووجه الهوى سـأم



زكية مال الله

كلما رام نـقلـــه ... شوقه أثقله السقم
آرق الهم ليلـــه ... وطوت صبحه الظلم

وهذا الاغتراب المسيطر عليه يدفعه إلى فقدان الأمل فلا يترقب الغدّ ولا يأبه بالحاضر؛ فالماضي هو المسيطر على المشهد وهذا الانفصال عن الحاضر الذي يعيشه يُضاعف مشاعر الاغتراب في نفسه:

لا غـدٌ يُرتجـــى ولا ... ذكريـــات ولا نسم
كلما راق يومـــــه ... عطف الأمس وانتقم

ومن ملامح الاغتراب في الشعر القطريّ ما يظهرُ عند الشاعر محمد العطيّة في قصيدته (لحظة ضياع) إذ يشعر بالتيه فتسيطر عليه مشاعر الاغتراب والحيرة التي تدفعه إلى لحظة الضياع التي يكتب حولها وتنقله إلى قفار المنى وحتف الوعود كما يقول-

يا ضياعي أأنت حقاً وعيدي ... في قفار المنى وحتف الوعود
فيعتني خطاك في كل درب ... فطريقي عناء غيب وليـــد
وعلى الدرب أمنياتي ظلال ... أحرق الفكر بردها بالشرود
يا ضياعي ولستُ أقوى ضياعي ... كم أرى الموت منية كالخلود

إن مشاعر الاغتراب وانعدام الألفة والإحساس بعدمية الحياة تتسم بالحدّة في تعبير العطية ويظهر ذلك جليًّا في البيت الأخير حيث بات الموت أُمنيةً تتمناها النّفس كما تتمنى الخلود، ولا يدفعُ الشّاعر إلى أحضان الموت إلا شعوره بالغُربة والوحشة في هذه الحياة فلم يأنس القرب ممن يهوى ولم تمتلئ جوارحه حُبًّا يملأ عليه الحياة

حين أمشي الحياة والكون حولي ... مسرح العين والفؤاد الوحيد
وهواك الضليل نجواي إذ لم ... آنس القرب من هواي الفقيد

ولقد جاءت ألفاظه وصوره مُعبّرة عن روح الاغتراب الذي يسيطر عليه "وجاءت موسيقى بحر الخفيف بهدوئها وتدفقها متوائمة مع إحساس الشاعر"

وترسم لنا زكيّة مال الله صورة أخرى من صور الاغتراب حيث تصف حالتها عن وداع المحبوب في قصيدتها (قبل الرحيل) حيث تتضارب في موقف الوداع مشاعر الوادع والأسى:

عارفةٌ فيك متاهـاتـــي ... عاشقة أضناها الوبـــل
هتفت لا ترحل عن قلبي ... فأنـــا التكعيبة والظـل
وأنا تسـبيحة كـــروان ... قد أيقظ بخطاه الليل

كما تصف في قصيدة أخرى من الشعر الحرّ بعنوان (تراتيل) إحساسها بالاغتراب النّاجم عن الوحدة والوحشة قائلةً:

مدينةٌ يسكنُها الضباب
تعشش العناكب السوداء في تقويها
وينعق الغراب
نوافذ
أبواب.

ويُلاحظ أنها تتكئ على الألفاظ المُعبّرة عن معاني الغربة فالمدينة (ضبابيّة)، تملأ (العناكب السوداء) تقويها، واختارت المكان المفتوح (المدينة) للتعبير عن اغترابها وللتوحي للقارئ بإحساسها بالوحشة.

نصل في نهاية هذه الدّراسة إلى نتيجة حتمية مفادها أنّ الاغتراب يُشكّل ملمحًا بارزًا وجوهريًّا في الإنتاج الأدبي القطريّ وتختلف أوجه الاغتراب وأبرزها الاغتراب الذي فرضه الواقع المادّي الجديد والنّاجم عن الحنين للماضي والتعلّق به وهنا يظهرُ جلياً انعكاس التغيّرات التي تشهدها المجتمعات على الأدب فحقبة النّفط أفرزت ظواهر وتجارب شعريّة جديدة لم تكن شائعةً في الأدب القطري -والخليجي بشكل عام- قبل ذلك

---

* قطر



سيد الوكيل *
يكتب:

أساليب السرد في الرواية السياسية وتحولاتها

دقة المصطلح ورحابة التطبيق

يُفهم الأدب السياسي في الغرب، على أنه ذلك الأدب الذي يتخذ من جدلية العلاقة بين الحاكم والمحكوم موضوعا له؛ مع التأكيد على أن هذه العلاقة تتجلى في موضوعات شتى، تشتبك بالواقع السياسي مثل: القضايا التي تتعلق بالفساد السياسي والممارسات الحزبية، وحقوق المواطنة والحق في العمل، وغير ذلك من الموضوعات التي تدخل في صميم العلاقة بين الإدارة السياسية للدولة والمواطن. وهى بطبيعة الحال، قد قطعت شوطًا كبيرًا في النظم الديموقراطية، التي تعبر عن نفسها خلال قنوات قانونية مثل: صناديق الانتخابات، أومن خلال برامج الأحزاب السياسية ومنظمات المجتمع المدني ذات الصلة التي مثل المنظمات الحقوقية. لذلك، فإن الحاجة للأدب السياسي في مثل هذه المجتمعات، ليست ملحة بوصفها فنًا أدبيًا مميزًا، حيث ينظر إليها بوصفها قنوات إضافية للتعبير المباشر عن الرأي، شأنها شأن المقالات الصحفية وبرامج (التوك شو)، حتى وإن اتبعت طرقا فنية بسيطة للعرض، كالرمز والإسقاط تسهم في نقل الرسالة على نحو واضح وشبه مباشر. ومن ثم، فالرواية السياسية وفق تعريف جوزيف بلونتر: " هي كتاب يصف: مباشرة، ويفسر ويحلل ظاهرة سياسية" [1]

وتعتبر السخرية والكشف عن المفارقات اللاذعة ضرورات فنية تستهدف القارئ وتحريضه. بهذا المعنى، فإن الأدب السياسي ـ في الغرب ـ يحدد ملامحه ويعّرف نفسه على نحو مستقل عن فنون الأدب المألوفة التي مثل الرواية أو القصة، كما يحدد وظيفته على نحو واضح، وهى استهداف الجمهور وتحريكه بوصفه ورقة الضغط الأقوى على الحكومة، أى أنه أدب تحريضي، أكثر منه أدب سياسي.

غير أن حال الواقع السياسي ـ العربي ـ يختلف اختلافًا جذريًا، نظرا لوطأة طرائق المراقبة، فضلاً عن غياب الشفافية، واضمحلال الحياة الحزبية. ونتيجة لهذا، تبدو الأوضاع السياسية أكثر غموضًا، والتباسًا، فتحتاج، إلى العديد من الأساليب والحيل الفنية المعقدة، لتمرير خطابها بعيدًا عن سلطة الرقيب. كما أن تأثيرات الأوضاع السياسية، تصبح أكثر تأثيرًا في الحياة اليومية، واشتباكًا بتفاصيلها، وهذا ينعكس على الخطاب السردي. فمن النادر أن نجد رواية، تعلن خطابها السياسي على نحو منفرد، إذ تظل طوال الوقت، ملتبسة بالواقع الاجتماعي، وتفاصيل الحياة اليومية في أبسط صورها الإنسانية، حتى أن العلاقات العاطفية، تبدو شديدة الاشتباك بالواقع السياسي على نحو ما نجده في مجمل كتابات بهاء طاهر فالأنثى تحضر بوصفها رمزا لوطن مستحيل، محبط ومنفي في روايتي (قالت ضحى ـ الحب في المنفى..). والحب المقموع للفتى القادم من الصعيد في روايته (شرق النخيل) يتساوى مع القمع الواقع عليه من السلطة السياسية في مواجهة البوح بحب مصر. ويعبر بهاء طاهر عن التباس العلاقة بين الحبيبة والوطن في أذهان البسطاء من الناس، عندما يعلق واحد من الناس على طالب وطالبة، يتبادلان حوارًا وديًا أثناء مشاركتهما في تظاهرة في ميدان التحرير قائلا: " يا عم، هذه ناس جاءت هنا للحب والغرام، ويضحكون علينا بالكلام عن الوطنية والحرب"[2].

كما أن فشل العلاقات العاطفية والإخفاقات الجنسية يتحولان ـ في كثير من الأعمال الأدبية ـ إلى معنى رمزي، يعكس أزمة المثقف العربي واغترابه، وقد جسدت أعمال إبراهيم صموئيل هذا المعني كما نجد في قصة (المقبرة) من مجموعة (رائحة الخطو الثقيل)"[3] وهى تجسد

حال المناضل السياسي، المؤرق بملاحقات أمنية طوال الوقت، ولكنه ـ في نهاية الأمر ـ إنسان، له احتياجاته الطبيعية. فكانت أزمة بطل هذه القصة (المقبرة) في أن يجد مكانًا آمنا يلتقي فيه حبيبته، بعيدا عن عيون الرقيب. العسس في كل مكان والخوف يملأ الشوارع والبيوت، هكذا يفكر في الاختباء داخل مقبرة مع حبيبته، لكن المقبرة مكان لا يصلح إلا للموت. هكذا تصبح الحياة.. مجرد الحياة الطبيعية أمرًا مستحيلًا في وطن تستبد به طرائق القمع السياسي.

وهذا المعنى يتكرر في صور شتى، حينما يصبح جسد المرأة مرادفًا للوطن، إنه الوطن المستحيل أحيانًا، وفي أحيان أخرى، هو الوطن الُمغتصَب. إن الكاتب العربي تفنن في ابتكار حيل وأساليب عديدة للإيماء والإحالة إلى المعنى السياسي على نحو غير مباشر. لهذا، فإن الرواية السياسية، نالت قدرًا معتبرًا من التعقيد والنضج الفني، وهى تتقلب بين الرمزية تارة، والواقعية الاجتماعية والنقدية، بل والسيريالية أحيانًا على نحو ما نجد عند نجيب محفوظ في (تحت المظلة) وعند محمد حافظ رجب في (مخلوقات براد الشاي المغلي، الكرة ورأس الرجل). وهكذا، يكون الموضوع السياسي مضمرًا في طرائق مختلفة من السرد، ليبدو كما لو أنه غير مقصود لذاته. ومن الطريف أن نجيب محفوظ، بعدما وجهت إليه تهمة ازدراء الأديان، والتعريض بالأنبياء في روايته: (أولا حارتنا) أضطر للدفاع

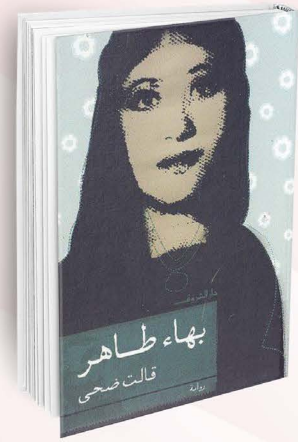


بهاء طاهر

عن نفسه بأن قصة الأنبياء في الرواية هي مجرد إطار فني، لكن هدف الرواية هو نقد النظامين السياسي والاجتماعي، وهو يوجهه إلى رجال الثورة (23 يوليو) والنظام لاجتماعي. وهكذاـ فإنه اضطر لأن يستجير بالنار من الرمضاء. فلا يدري الكاتب العربي لأي طريق صعب يذهب، وهو محاصر بين سلطتين: دينية وسياسية.

يمكننا، في سياق المقارنة بين الأدب السياسي في مفهومه الغربي، والممارسة العربية له، أن نتفهم وجه نظر (آلان روجرز) [4] عن شحوب الأدب السياسي في الثقافة العربية، مفسرًا ذلك بغلبة أشكال النفي والحصار والمطاردة، بل وتقطيع الأرزاق التي تمارس على الكاتب العربي، حتى أن كاتبًا مثل (حنا مينا) يضطر للعمل مرة حلاقًا وأخرى حمالًا ليتكسب قوت يومه.

لقد فهم (روجرز) أسباب شحوب الأدب السياسي على نحو ما يفهمه ناقد أمريكي، لكنه، لم يدرك حجم الحضور المراوغ والملتبس للمعني



السياسي في الأدب العربي. حتى أصبح حاضرًا بين السطور وبصفة شبه دائمة في كل نص تقريبًا. وإلى هذا المعني يشير إلى رأي الناقدة المصرية (فريدة النقاش) التي تصف نوعين من الهجرة يُدفع الكاتب إليهما قسرًا: الهجرة خارج الوطن، والهجرة داخل الذات في آلاف من الأقنعة ومن الأسماء المستعارة، والمخابئ المجازية والعزلة الإجبارية عن الجماهير، التي هي بمثابة المنبع الحقيقي لمادة الأدب السياسي.[5]

تجليات الخطاب السياسي

ما نخلص إليه هنا، أن هذه الوضعية المعقدة والمراوغة للخطاب السياسي وضعته بين موقفين متخالفين:

ـ أنه حاضر بشكل شبه دائم في الأدب العربي.

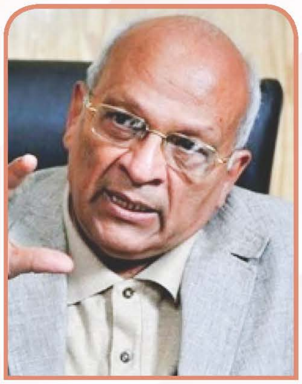
ـ أنه لايصل ـ على نحو كاف ـ لجمهور القراء. ومن ثم يفقد هذا الحضور قيمته في كثير من الأحيان.

لهذا، فإن القطع بوجود رواية سياسية في الأدب العربي على نحو خالص ومستقل كما يحدده (جوزيف بلونتر) يبدو مستحيلًا، ومن الأجدى أن نبحث عن تجليات الخطاب السياسي في الرواية العربية، بدلاً من البحث عن رواية سياسية. فربما تتقاطع هذه التجليات مع أنماط أخرى للرواية أكثر استقرارًا وشيوعًا كالرواية

الاجتماعية، لتبدو أكثر رحابة في استضافة المعاني السياسية وأكثر إمعانًا في إخفائها بين ثناياها ودهاليزها الفنية الثرية. ويبدو أن هذا التصور يفسر لنا قلة استخدام مصطلح (الرواية السياسية) في الدراسات النقدية العربية، لقد عنى النقاد باصطلاحات أكثر دقة وخصوصية داخل النوع الأدبي الواحد كقولنا: الرواية الاجتماعية، أو رواية الخيال العلمي أو الرواية التاريخية... وغير ذلك، وفي المقابل استخدموا مصطلح (الأدب السياسي) للإشارة إلى شيوع الموضوع السياسي وتسربه في مجمل الأنواع الأدبية. قد يكون المصطلح أكثر اتساعًا، ولكنه لا يعنى وجود أدب سياسي على نحو مستقل بذاته بقدر ما يعني: تجليات الخطاب السياسي في الأدب.

أما الباحث الفلسطيني (إبراهيم طه) [6] فيطرح تصوره عن الأدب السياسي باعتبار طبيعة الخطاب أو وجهة النظر التي يتبناها الكاتب، ويدفعنا إلى أن نتبناها معه، لذلك فالأدب السياسي ـ بطبيعته ـ دعائي ومنحاز، إنه ينطلق من أيديولوجيا واضحة، تسعى إلى إقناع القارئ بعدالة موقفها، ومن ثم التأثير فيه وتغييره، بغض النظر عن الأساليب المستخدمة، سواء كانت إخبارية مباشرة، أو مختبئة وراء أقنعة فنية، لكنها في النهاية، يجب أن تبعث برسائلها للقارئ على نحو مؤثر.

إن المفهوم الذي يطرحه (إبراهيم طه) يبدو أكثر رحابة واتساعًا، بحيث يجعل الرواية فضاءً قادرًا على استيعاب الخطاب السياسي في مستوياته المختلفة: المباشرة والفنية، وبهذا المعنى يقبل أساليب أدبية مختلفة، سواء قامت على أدوات رؤيوية وتحليلية أو انفعالية غنائية أو خطابية تحريضية. وعليه فإن الباحث في معرض بحثه عن الأدب السياسي، لا يستقصي أنماط النوع الأدبي إنما يستقصي أنماط الخطاب في العمل الأدبي، بحيث يمكننا التعرف على المعنى السياسي في الرواية حتى لو لم يكن متمركزا في بؤرة السرد بوصفه موضوعًا. وقد حدد الباحث

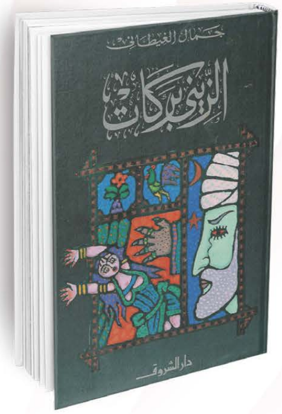


جمال الغيطاني

أنماط الخطاب السياسي في ثلاث علاقات، تمثل كل علاقة طرفي صراع على النحو التالي:

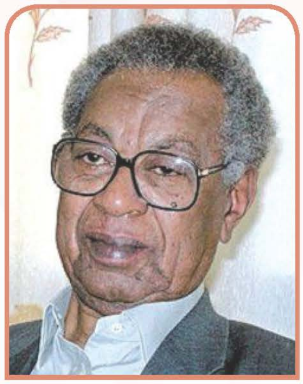
1ـ نمط العلاقة بين الحاكم والمحكوم (الشّعب والسّلطة).

من حيث اهتمام الكاتب بفضح أنظمة الحكم، وممارساتها القمعية من اعتقال ونفي وتعذيب. ويكفي الإشارة إلى أن شيوع هذا النمط، أكسب الأدب السياسي تصنيفات أكثر خصوصية مثل: أدب المنافي وأدب السجون. والرواية التي تتعرض لنمط العلاقة بين الحاكم والمحكوم تلجأ عادة إلى أساليب وتقنيات غير مباشرة في تسريب خطابها إلى القارئ، فرواية (الزيني بركات)[7] لجمال الغيطاني، تقدم نفسها بوصفها رواية تاريخية، مستوحاة من وقائع حقيقية جرت في الفترة قبيل سقوط دولة المماليك في قبضة الدولة العثمانية، تلك التي تولى فيها (بركات بن موسى) منصب والي الحسبة. تتعرض الرواية لأشكال الفساد السياسي في تلك الفترة، حيث تحولت دولة المماليك إلى صورة مقيتة للدولة البوليسية، يتفشى فيها شراء الذمم، والخيانات، والمؤامرات، وعمليات



المداهمة، والسجن، والتعذيب في أبشع صوره. وعبر القناع التاريخي يتمكن الكاتب من الإسقاط على الحاضر.

وإذا كانت رواية الزيني بركات قد اختبأت خلف قناع التاريخ لتمرر مقولاتها الفاضحة للأنظمة الديكتاتورية، فإن رواية (تلك الرائحة)[8] لصنع الله إبراهيم تمثل انعطافا هاما في سرد العلاقة بين الحاكم والمحكوم، لأن ثمة مقومات على قدر كبير من الأهمية ميزت هذه الرواية، فهي تصدر عن تجربة شخصية عاشها الكاتب في (معتقل الواحات) وهو معتقل مخصص ـ أصلاً ـ لعتاة المجرمين، ولكنه في ظل نظام قمعي يتحول إلى معتقل لأصحاب الرأي السياسي. وقد تمكن الكاتب من رصد مئات التفاصيل التي تعطي القارئ صورة حية عن ممارسات لا إنسانية تتجاوز التعذيب والاعتداء الجنسي

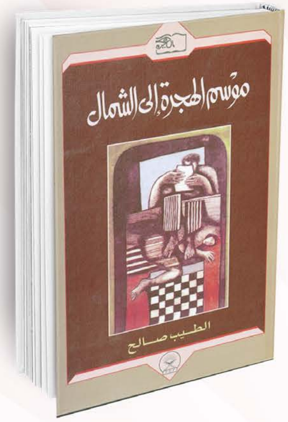


الطيب صالح

إلى القتل بأبشع الصور تحت سمع وبصر إدارة السجن. ولعل التجربة المعاشة، فرضت على كاتبها أسلوبًا معينًا في كتابتها، فالجمل سريعة ومتوترة واللغة خشنة خادشة، لا تستغرق في المجاز ولا تتوه في تلافيف بلاغية معقدة، إنها كتابة أقرب ما تكون إلى تسجيل الأحداث وهى مازالت تنبض بالوحشية والقسوة والألم. لهذا فالرواية تقدم لنا تجربة السجن في أقصي درجة من العنف اللغوي، لتكون شهادة حية على نمط العلاقة بين الحاكم والمحكوم عامة، وبين المثقف والسلطة خاصة.

2ـ نمط العلاقة بين الأمّة والاستعمار.

حيث يظهر موضوع العلاقة بين الشرق والغرب على خلفية إمبريالية تعكس ممارسات العدوان، وتفضح أطماع الغرب وأساليبه العديدة في الاستحواذ على مقدرات الشعوب، ومن ناحية أخرى تبين درجات الوعي والقدرة على مقاومة أشكال الهيمنة.



وتمثل (موسم الهجرة إلى الشمال)[9] نموذجًا بارزًا في مسار الرواية التي ترصد نمط العلاقة بين الشرق والغرب الاستعماري، حتى أنها اعتبرت نموذجًا عالميًا لرواية (ما بعد الاستعمار) وأسست لفرع جديد، ليس في مجال الدراسات الأدبية فحسب، بل وفي مجال الدراسات الثقافية أيضًا. لكن هذه الرواية المميزة مسبوقة بعلامات مهمة على نفس المسار أهمها عند توفيق الحكيم في روايته (عصفور من الشرق)[10] التي بدت كمقارنه بين حضارة غربية مادية مهددة بالتوحش، وأخرى شرقية مفعمة باليقين. وكثير من معاني الرواية تلتبس بذهنية رمزية ميزت أعمال كاتبها ولاسيما في المسرح.

أما رواية:(شهرزاد على بحيرة جنيف) [11] فقد مثلت منعطفا مهما في هذا السياق، فلم تكتف بالمقارنات الحضارية بين الشرق والغرب بل نقلت الشرق بكل تراثه الغرائبي إلى قلب الغرب، عندما اصطحبت شهرزاد بعضا من شخصيات ألف ليلة وليلة لتقيم على ضفاف بحيرة جنيف. تضيف الرواية مدخلا جديدا لموضوعة العلاقة بين الشرق والغرب متمثلا في سياسات العولمة والثقافات عابرة القارات. وقد حظيت الرواية بنزعة تفكيكية ساخرة، وهو ملمح ما بعد حداثي، انتشر في كثير من الكتابات السياسية التي راجت في العقد الأول من القرن الحالي.

وقد ظهر نمط العلاقة بين الأمة العربية والاستعمار على نحو واسع في الرواية التاريخية، لكنه لا يتوقف عند استخدام التاريخ بوصفه قناعًا يتخفى خلفه ليسقطه على الحاضر فحسب، بل بوصفه نموذجًا مضيئًا يحظى بسبق الاحترام لدى القارئ. إن كاتب الرواية التاريخية الذي يعالج نمط العلاقة بين الأمة والاستعمار، يعرف جيدًا مزاج النوستالجيا العربية، وتقديرها للماضي الذي يرقى إلى القداسة، بما يجعل القارئ مؤهلًا لاستقبال رسائل النص، التي تستهدف إيقاظ الوعي القومي، وتستعيد صور البطولات وحكايات المقاومة الشعبية عبر وقائع عربية، سواء وقائع ما عرف بالفتوحات العربية والإسلامية، أو وقائع صد وإحباط محاولات العدوان الخارجي على العرب، كما هو الحال في التصدي لغزوات التتار أو للحملات الصليبية، في مقابل بكائيات سردية عن ضياع الأندلس.

3ـ نمط العلاقة بين الفرد والمجتمع.

وهو النمط الأكثر شيوعًا والأكثر تعددًا في زوايا النظر وفقا لأيديولوجيا النص، كأن يعكس صراع طبقات المجتمع وطوائفه، وهيمنة رأس المال وانتشار الفساد في مؤسسات الدولة. وهذا النمط يتجلى في رواية الواقعية الاجتماعية على نحو بازغ، ويتداخل في مفاصلها كافة، بحيث لا يمكن الفصل بين ما هو سياسي وما هو اجتماعي. بما يشير إلى تعقد الموضوع السياسي في الواقع العربي واشتباكه بمفردات الحياة اليومية للإنسان العربي. كما يمكن ملاحظة حضوره في رواية السيرة الذاتية والمكانية على نحو ما نجد في روايتي: الخبز الحافي لمحمد

شكري وشرق المتوسط لعبد الرحمن منيف. ولنجيب محفوظ نصيب وافر في هذا النمط، على نحو ما نجد في أعمال منها:ميرامار، ثرثرة فوق النيل، الحب فوق هضبة الهرم، أهل القمة، يوم قتل الزعيم...إلخ

وأهم ما يميز هذا النمط: اتساع أفقه السردي بتنوع ممارسات الواقع المعاش ومتغيراته، بما يجعله فضاءً مناسبًا لابتكار طرائق وأساليب فنية جديدة، تسهم في تمرير الخطاب السياسي بمستجداته. فأحداث سياسية كبرى مثل: الحروب الطائفية والصراعات العرقية، فضلًا عن تفشي ظواهر اجتماعية تنشأ على مرجعيات سياسية، مثل حالات العنف، والإرهاب التي رافقت ظاهرة الإسلام السياسي، والتي في كثير من الأحيان، تمارس على المرأة، بوصفها الهامش الاجتماعي الأضعف، وفيها يتواشج البعد السياسي مع البعد النسوي في نمط واحد للواقعية الاجتماعية.

وتوقفنا رواية (حمار بين الأغاني) [12] للكاتب اليمني (وجدي الأهدل) على نموذج ناضج لحضور هذا النمط الذي ينتمي إلى الرواية السياسية. فالكاتب يسرد لنا حكاية لثلاث نساء (ثائرة وزينب وأروى) وهن نماذج مختارة بعناية للمرأة اليمنية الحديثة، التي امتلكت وعيها بذاتها بفضل التعليم. فثائرة شابة جميلة، دارسة للماجستير، على قدر كبير من الوعي بذاتها، وبقضايا مجتمعها، ولكنها تحت تأثيرات التقاليد القبلية والفقر، تضطر للزواج من عضو البرلمان العنين المسن والذي لم يحظ بأي قدر من التعليم، لكنه لا يتورع عن الكلام بسم اليسار، ويشعل حماس الناس بخطبه الرنانة، ويقدم الوعود الطيبة، في حين نراه شخصًا رجعيًا في أفكاره وممارساته. ومن ثم فهو يمثل شكلًا من أشكال التناقض والعقم في المجتمع. على أن ضلوع هذه الشخصية في العمل السياسي يكسبها بعدًا أعمق، ودلالة كلية، تنسحب على الأوضاع السياسية برمتها، ومن ثم، يحافظ المؤلف على حضور هذه الشخصية



حنا مينا

طوال الرواية، إلى جانب حضور شخصية أخرى، هي شخصية ضابط شرطة الحي، الذي يظهر بوصفه اللاعب من وراء الستار، والمحرك لكل الأحداث كما نكتشف في النهاية. وكأن الشكل السياسي الزائف المتمثل في عضو البرلمان، ليس سوى مجرد أداة في يد السلطة الحاكمة.

والرواية ترصد لتجليات الأزمة السياسية داخل اليمن متمثلة في الصراعات الحزبية والقبلية التي تنتهي من ناحية، بالحرب بين الشمال والجنوب. ومن ناحية أخري، بممارسات سلطوية لرجال الشرطة. فضابط الشرطة يتعمد لصق التهم بالمواطنين، ويقوم بإعدامهم بعد حبك سيناريوهات مضللة، ينشرها على الناس، مستغلًا الجهل، والنزعات الذكورية والعصبيات القبلية العمياء. كما نكتشف، أن ضابط الشرطة متورط بنفسه في حوادث قتل البعض، ثم يعود، ليقيم الحد على آخرين بتهمة قتلهم.. كما تعرض الرواية لممارسات التيارات الظلامية في اليمن، التي تحولت في السنوات الأخيرة إلى أرض مباحة للجماعات الإرهابية، وهكذا فالرواية فاضحة لممارسات القمع المختلفة التي تمارس على المواطنين والبسطاء، مستغلين للجهل والفقر الذي يحيق بهم ويحولهم إلى كائنات مدجنة.

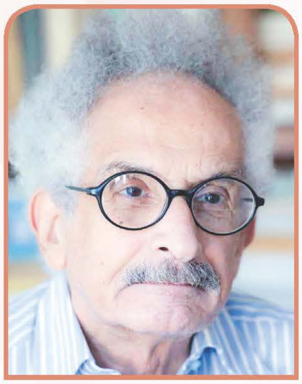
ولعل الإشارة إلى هذه الرواية اليمنية، وإلى روايات وقصص عربية أخرى، تدلنا على انتشار الخطاب السياسي في مجمل السرد العربي للأدب الحديث، مما يفضي إلى تعدد، وتنوع، وثراء أساليب السرد للموضوع السياسي. ليؤكد لنا من جديد، أن الموضوع السياسي، هو الأكثر تداولاً في السرد الروائي، غير أن معالجاته الفنية، أصبحت من المهارة الفنية، بحيث يبدو متداخلا في موضوعات أخرى.

التحولات

في مصر، وبعد ثورة يوليو، زادت الحاجة إلى الاختباء وراء أقنعة سرد الموضوع السياسي في الرواية. وذلك على الرغم من أنه كان مطروقًا منذ الأربعينيات من القرن الماضي، لكن روائي الموضوع السياسي، الآن، أكثر حذرا، وأكثر حنكة. إذ استمرت أساليب سرد الموضوع السياسي تتطور، وتنتقل من جيل الرواد أمثال: إحسان عبد القدوس، وفتحي غانم، ونجيب محفوظ. لتراكم حيلها الفنية، لتمرير خطابها السياسي بطرائق شتي، ولتنتقل إلى روايات الجيلين الثاني والثالث كما نجد عند: صنع الله إبراهيم، وبهاء طاهر، وهما الأكثر اشتغالاً على الموضوع السياسي. ولكنه يظهر بدرجات متفاوتة، عند مجمل كتّاب هذا الجيل الذي وصف بالجيل الستيني. وفي هذا المناخ وصلت الرواية

السياسية غاية من التركيب الدلالي والتعقيد الفني في نهاية الثمانينيات، ومن ذلك نذكر رواية (زهور سامة لصقر)"[13] للروائي أحمد زغلول الشيطي. التي أمعنت في لغة مجازية، وضبابية كثيفة، غير أنها لاقت هوى كبيراً لدى بعض النقاد، لطبيعة وجهة النظر المعبرة عن أيديولوجيا اليسار السياسي.

في هذا الوقت، كان الأدباء الجدد يتأهبون لاستقبال التسعينيات بنزعة أكثر ذاتيه وبلغة أكثر شفافية، وبرغبة في تجنب الموضوعات والقضايا الكبرى، والانهماك في الأبعاد السياسية، تقف زهور سامة لصقر وكأنها آخر زهور الماضي، قبل أن يحدث الانقلاب التسعيني. فبتشجيع من النظام واحتواء المؤسسات الثقافية للأدباء الشبان ـ فيما أشتهر بسياسة الحظيرة الثقافية ـ انهمك المبدعون الجدد في رصد تفاصيل الحياة اليومية، عبر لغة تعبيرية، تحتفي بالذاتي والشخصي، وتنفلت من المعاني الأيديولوجية. ربما عاشت التسعينيات هدنة مؤقتة من الانشغال بالموضوع السياسي في السرد، لتمثل واقعية جديدة. ولكن، مع بداية العقد الأول من الألفية الثالثة، أعلنت الرواية السياسية عن نفسها من جديد، متجاوزة محظورات النشر والانتشار، فراح رواد الحظيرة الثقافية في التسعينيات ينظرون بدهشة مستنكرين هذا الانتشار الهائل لرواية: (عمارة يعقوبيان ـ 2000م) لعلاء الأسواني.


صنع الله إبراهيم

هذه الرواية لاقت مقروئية واسعة لأسباب عدة لا تهمنا هنا، لكن ما يهمنا هو أن الرواية نجحت في تشخيص الواقع السياسي على نحو أكثر وضوحًا وشفافيَّة رغم نزوعها إلى الواقعية الاجتماعية، قد يعود هذا لبساطة الأساليب اللغوية التي تقف في كثير من الأحيان عند المستوى الإشاري ونزوعها للمباشرة التي ألقت بظلها على لغة الحوار فبدت طويلة وصريحة قدر الإمكان. وقد يكون ذلك، نتيجة للاستخدام السطحي للرمز ليشير ـ بما لا يدع مجالًا للشك الفني ـ إلى وقائع وشخصيات يعرفها القارئ ويعاصرها. حتى كاد أن يكون الهم الأول لقراء هذه الرواية، هو مضاهاة شخصياتها ووقائعها، بشخصيات ووقائع شهيرة في نظام الحكم. وعلى الرغم من الرفض النقدي الذي قوبلت به الرواية لأسباب فنية، فقد حققت تداولًا قرائيًا واسعًا بين فئات مختلفة من القراء. ربما أكثرهم لم يكن على علاقة ما بالإبداع الأدبي. لكن هذا يعني، أن الموضوع السياسي أصبح مطلوبا من جديد في الحياة اليومية، ولم يعد هما مقصورًا على النخبة من المثقفين والسياسيين. لقد صار الشارع المصري سياسيًا بامتياز، والناس أصبحت تدرك الموضوع السياسي أينما كان، سواء على صفحة جريدة أو على قناة تلفزيونية أو على شبكة الإنترنت، أو في رواية، مادام الخطاب متواصلًا مع وعي الناس ومعبراً عن همومهم السياسية التي تمس حياتهم اليومية. والأفضل، أن يكون مباشرا، وقادرا على فضح المشهد السياسي الذي بدا أنه، في حاجة إلى تغيير.

لهذا، لا أجدني مبالغًا في القول: إن رواية (عمارة يعقوبيان) مثلت لحظة فارقة في تاريخ الرواية السياسية العربية. هذه اللحظة بدت وكأنها تنهي تاريخ الاكتناز بتقنيات وأساليب الرمز، والإيحاء، والتعبيرات المجازية المعتمة التي وجدناها في رواية (زهور سامة لصقر) التي صدرت في بداية التسعينيات. ربما يشير ذلك إلى زيـادة في مساحة حرية التعبير في هذه المرحلة، لكن ما يهمنا هو في هذا الصدد، أن الشارع المصري بتنوع ثقافته، أصبح قارئا للأدب السياسي، بما يحفز مشاعر الغضب لدى الجماهير. فلم يكن من قبيل الصدفة، أن شهد العقد الأول من الألفية الثالثة دفقًا مثيراً ومتتابعًا نحو رواية سياسية أكثر تخففًا من الالتباس بالواقعية الاجتماعية وروافدها، وأكثر انغماسًا في الموضوع السياسي وكشفًا له. بل هي تستهدفه بالأساس، لتصبح جديرة بمصطلح رواية سياسية على نحو ما يراها جوزيف بلونتر..

فطوال العقد الأول من الألفية الثالثة، احتشد المشهد الأدبي بمصر بدفق من الروايات التي ما لم تكن سياسية على نحو مباشر، فهي تقتنص أي فرصة، للزج بالموضوع السياسي فيها. هكذا يدخل على خط الكتابة الأدبية صحافيون وناشطون سياسيون وحقوقيون، وأصحاب تجارب شخصية أو مهنية خاصة على ما نجد في رواية (تنفس صناعي 2010-م) لعمرو حسني، الذي سجل فيها يوميات أخصائي أجهزة طبية، ولامست جانبًا من فضح الفساد في المستشفيات، ولاسيما الأطفال المبتسرين

الذين يتفحمون داخل الحضانات. عمومًا، لم تعد الرواية السياسية، فن النخبة وحدها ولا حكرا على مناضلي اليسار.

كان رامي المنشاوي صاحب رواية (تمارة)[14] صحافيًا، عاش تجربة اعتقال قصيرة بسجن برج العرب إثر مشاركته في تظاهرات عمال شركة المحلة للغزل والنسج، وعندما خرج عكف على كتابة روايته، التي اتسمت بالتصريح المباشر في أحيان كثيرة.. وقد صنفت الرواية وفقًا لموضوعها بين ما يسمى بأدب السجون. وهى تسمية أضيق كثيرًا من الأدب السياسي. إن الغالبية العظمى من الروايات السياسية في العقد الأول من الألفية الثالثة، كانت تدرك هويتها بوصفها أدبا سياسيا. وكان عليها أن تمارس مواءمات فنية عديدة، بين وضوح المعنى السياسي، وجماليات المعنى الأدبي، وتكتشف طرائق جديدة في التعبير لا تجهد القارئ بغموضها ولا تحرمه من متعة الفن وجماليات التشكيل السردي. ومن هذه الطرائق: السخرية، سواء من الواقع السياسي ورموزه على نحو إيحائي، أو السخرية السوداء من مظاهر التحلل الاجتماعي والواقع اليومي المأزوم سياسيا والذي انعكس في تفشي ظواهر مثل: البطالة والتحرش الجنسي والعنوسة والإدمـان والإرهـاب الديني، وغير ذلك من الظواهر المرضية التي أصابت المجتمع.

لهذا.. لم يكن من قبيل المصادفة، أن السنوات الأخير قبيل ثورة الخامس والعشرين من يناير، ازدهر فيها الأدب الساخر وارتبط بالمعنى السياسي على نحو بالغ. كما أن الكثير من هذه الروايات اعتمد كتّابها على خبرات وتجارب عاشوها بأنفسهم من خلال ارتباطهم بتنظيمات وأحزاب سياسية، أو انخراطهم في منظمات حقوقية، فامتلكت الرواية السياسية روحًـا جـديـدة مجسدة لـخـبرات دقيقة وتفصيلية من واقع أقسام البوليس والمعتقلات والتظاهرات والتجمعات السياسية وتقارير المنظمات الحقوقية.

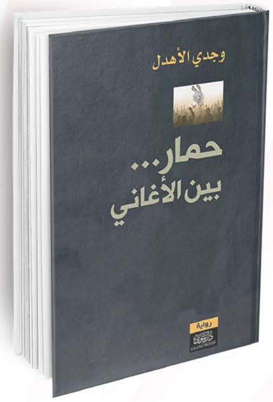
وقد أفادت رواية (شوق -) [15] للناشط



وجدي الاهدل

الحقوقي (خليل أبو شادي) التي تواكب تداولها في المكتبات مع الأيام الأولى لثورة يناير من هذه المعطيات السياسية الجديدة. وعلى الرغم من أن الرواية انهمكت في نمط الواقعية الاجتماعية إلا أن الخطاب السياسي فيها لم يتستر وراء الأقنعة الفنية المعتادة، بل حقق استقلالية تجعله أكثر وضوحا ونصاعة داخل الموضوع الاجتماعي للرواية، بحيث يمكن تحديد الطابع الاحتجاجي فيها.

وثم فضاء آخر أفادت منه الرواية السياسية، وهو الفضاء الافتراضي على شبكة الإنترنت، سواء على مستوي التقنيات والأساليب المستعارة منه، أو على مستوي الخبرات القرائية والمعرفية بالموضوع السياسي. وهو فضاء اتسم بمناخ أكثر تحررًا لبعده عن المراقبة والملاحقة الأمنية، كما أنه أكثر انفتاحًا على القضايا العربية والعالمية. فرواية (إيميلات تالي الليل) [16] هى رواية مشتركة بين كل من: الروائي المصري (إبراهيم جاد) والكاتبة العراقية (كلشان البياتي) قدما تجربة فريدة في الرواية السياسية، حيث استعارت الرواية أسلوبي: المحادثات في غرف



الشات والرسائل على صفحات البريد الإليكتروني. الرواية كلها عبارة من محادثات بريدية متبادلة بين شاب مصري (حسن) وفتاة عراقية (منار) والقارئ يمكنه أن يعرف أن حسن ومنار مجرد اسمين افتراضيين (nick name) وهو عرف شائع على مواقع الإنترنت. والرواية على هذا النحو التفاعلي تتناقل همومها وقضاياها السياسية في فضاء سياسي عام وإنْ تمركز حول غزو قوات التحالف للعراق، وملابسات اعتقال (كلشان البياتي) من قبل الجيش الأمريكي.

نحو رواية سياسية مستقلة

"اسحب ذيلاً قصيراً، فقد تجد في نهايته فيلاً".

تقدم (حذاء فلليني) [17] نفسها بهذه العبارة المنسوبة إلى فريدريكو فليليني، ثم تعيد إنتاجها لتفضح طبيعة الطاغية، التي في واقعها هشة مرتعشة، لكنها تتضخم بحجم

مجتمعات ارتضت أن تلعب دور الضحية لتغذي دور الجلاد.

اللعب هنا ليس معنى مجازيًا محمولاً على اللغة، بل هو واقع لتفسير تبادل الأدوار. ففي لحظة ما، قد يصبح الضحية في موقع الجلاد، ليمارس نفس الدور! هكذا يتناسل الطغيان كآلية هائلة، تبدأ بذيل قصير وتنتهي بجسد ضخم.

اللعب أيضا تقنية، تظهر في اللغة الساخرة الموجعة معًا، وفي تبادل أصوات الرواة بين شخصيات الرواية، إنها منظومة متكاملة لإنتاج الطغيان. وعلى الرغم من تفاصيلها المؤلمة واحتشادها بممارسات التعذيب والقهر الجسدي، تضع القارئ في موقف حيادي، لا يخلو من الإحساس بالحنق والغضب. وربما يفكر في لحظة ما، أنه يمكن أن يكون ضحيةً لجلاد ما، أو يكون هو الجلاد نفسه.

على الرغم من أن الرواية ذات نزعة سياسية بالدرجة الأولى، فهي تحظى بمسحة تاريخانية على نحو ما يذهب ميشيل فوكو في تأريخه لآليات المراقبة والمعاقبة وولادة السجن التي تأسست عليها المجتمعات الحديثة بدعوى الحفاظ على كيانات كبرى قد نسميها النظام، أو الدولة، أو الوطن، ولكنها جميعا كافية لتبرير العنف، وإنتاج الطغاة، والجلادين، والضحايا في نفس الوقت.[18] هكذا تبدو الحكاية مرهونة بالواقع النفسي لإنسان الحداثة، كتلك التي نسميها متلازمة ستوكهولم. وهي ميكانيزم للدفاع عن النفس تحت ضغط الألم الناتج عن العقاب، يمكّن الضحية من تحمل الألم ومن ثم يغفر للجلاد، وفي لحظة ثورية، يبدأ الصراخ.

الموضوع السياسي ليس جديدًا عند وحيد الطويلة، فنجدها في روايته (باب الليل _2013م) سجل فيها ملاحظاته عن الإرهاصات السياسية للثورة التونسية، فاتخذ من مقهى باب الليل مكانا يجمع أنماطاً ونماذج إنسانية مختلفة، تظهر على مسرح الأحداث، لتمثل نفسها بوصفها كائنات بشرية، تعاني إحباطات سياسية أبرزها من رجالات فتح الفلسطينية.

أما روايته (حذاء فيلليني) فقد دخلت منذ المشهد الأول إلى الموضوع السياسي مباشرة، وبقيت فيه حتى المشهد الأخير. كما أنها احتفظت باللغة الساخرة التي تميز بها وحيد الطويلة، لكن أهم ما يميزها، هذا السمت الفانتازي. إذ أن مدخلات التخييل في الرواية، هو الذي أعطاها الكثير من الجاذبية، وإن ظلت الشخصيات، فاقدة لحضورها الإنساني، أي أنها تظل رموزا تشير إلى عموم الواقع المجتمعي المستبد. بمعنى أن أحداثها يمكن أن تقع في أي زمان ومكان، إنه زمان ومكان فانتازي أيضًا، حتى ولو كان ثم إشارات خافتة إلى سورية. كما أن شخصياتها يمكن أن تكون (الفوهرر أو الضابط أو الرئيس) لترمز إلى الجلاد، و(مُطيع) هو الضحية في كل صورها المستمدة من الخنوع كما يرمز اسمها، ومع ذلك فيمكنه أن جلادا لصبح (مطاع).

هذه النزعة التجريدية للعمل جعلته صعبًا وثقيلاً على المتلقي لولا الروح الساخرة فيه، ولكنها عبرت بقوة عن فلسفة الطغيان، التي تعمل على قمع الفردانية، ومن ثم تؤسس لمجتمعات شمولية مهيئة للقيادة كقطيع. إنه ميراث ثقافي قبّلي مازال يعمل حتى الآن رغم كل مظاهر النظام والمدنية والأبهة التي يطالعنا بها المشهد الأول من الرواية، وهو يقدم لنا (مُطيع) المدعو لمحفل سياسي مهيب فيما هو نفسه، لا يعرف، لماذا هو مدعو وهو مجرد طبيب نفسي، ولا ماذا ينتظره بعد ذلك؟ غير أن الدلالة المنتجة من حضور طبيب نفسي في المشهد، تلقي بظلالها السيكولوجية على فلسفة الطغيان الأبوي.

يقول الجلاد وهو يعذب ضحيته: " أنا مثل أبيك، لا تظن أنني أستعطفك أو أدعوك للرفق بي، بعيد عن شواربك مع أنك بدون شوارب، نتفتها لك لتصير أوسم ولن تجرؤ أن تعيد ترتيبها مرة أخرى، ألا يعنفعك أبوك، ألا يضربك وربما يحبسك! أنت بليد لا تقرأ الصحف ولا تشاهد التلفزيون وإلا لكنت عرفت أن العقيد القذافي الذي تبتل في تعبير الزنادقة قال للولد الذي قبض عليه: يا بني أنا مثل أبيك.." [19]

بالتأكيد لاحظنا اللغة الساخرة المتهكمة التي تضعنا على طرف الكوميديا السوداء للواقع السياسي ووسيكولوجيا العلاقة بين الحاكم والمحكوم أو بين الجلاد والضحية. السخرية أكثر أدوات تفكيك البنى الهيراركية شيوعاً، وهي مطلوبة حتى لو احتوت على بعض الشطط كآلية ثورية للخروج عن النص. فالسرد في (حذاء فلليني) ليس تراتبيًا بل متشظيًا ومتقاطعًا، ثم أنه لا يخضع لبنية محاكاتية بل تجريدية، لهذا.. فإن النص يقدم عشرات المقولات المستقلة التي يمكن انتزاعها من سياقها، إنها كالشهب التي تضيء وتلمع وتخلب الأنظار ولكننا لا نعرف إلى أين تذهب، لكنها -بالتأكيد- ترجم شيطانًا ما، مثلا:

"الضابط الذكي يجب أن ينام في سريره مهما تعددت عشيقاته".

" صعب أن تقنع بائع السكاكين أن يبيع الطماطم".

" حكايات الحب تحتاج إلى طرفين، حكايات العشق لا تكتمل إلا بثلاثة".

"الخيل لا تشرب إلا على الصفير وهو لا يشرب إلا على النفير".

"كيم كاردشيان توقف العالم على قدم وساق، وتشعل الشواطئ والبحار لكنها لم تشعلك".

هل المغزى هنا، أن الكاتب يحاكي اللغة الأبوية التي تعمل على احتلال العقل قبل الجسد؟ احتلال الوعي عبر منظومة تراثية بلا غية من الحكم والنصائح والمقولات الحاسمة، وهي لا تملك من قيمة سوى هذا الرصيد البلاغي. لكنها تعيش وتستمر كميراث بدءًا من (عائشة بنت طلحة إلى كيم كاردشيان). الطريف أنه نفس الميراث الذي تسعى السرديات الحديثة إلى التخلص منه، فهل بنية اللغة في الرواية، تحاكي بنية العقل العربي؟ ربما.. فهذا الميراث متهم بأنه الذي أعاق العقل العربي وخلفه عن دخول الحداثة، وهو مُنتج طبائع الاستبداد –مع التقدير للكواكبي- في مجتمعاتنا مهما استهلكت من مفردات شكلانية للحداثة.

مظاهر استهلاك مفردات الحداثة تظهر –أيضًا- منذ الصفحة الأولى في الرواية حيث تبدأ الرواية بمظاهر وبروتوكولات حفل سياسي فخيم بحضور الرئيس. ولكن أي رئيس هو؟ القذافي؟ صدام حسين؟ الأسد؟ مبارك؟ بل ويمكن أن يكون هتلر أو ستالين، أو ماوتسي تونج أو رجب طيب أردوغان. لا فرق.. كل وجوه السلطة سواء، فالرواية، ذات طبيعة رمزية تجعلها صالحة لكل زمان أو مكان، وبهذا الاتساع يمكن أن تعيش في الذاكرة القرائية، تماما كما عاشت (1984) لجورج أورويل. إنها أمثولة السلطات التي تتشابه ملامحها في كل زمان ومكان. لهذا فهي ذات فضاء مكاني واسع كما كان المقهى في (باب الليل) مكانًا في تونس لكنه متعديًا لحدودة الجغرافية إلى الفضاء العربي.

من التعريض إلى التحريض

في هذا السياق ينبغي أن نفرق في مباحثنا عن الأدب السياسي ـ الذي عاد بقوة في السنوات الأخيرة ـ بين التعريض السياسي في خطاب الواقعية النقدية التي تستهدف التغيير عبر عمليات صغرى من الجدل الاجتماعي باختلاف طبقاته وشرائحه، وبين الخطاب التحريضي الذي يستهدف المعنى الثوري على نحو مباشر.

فالأول: له اتساع الرؤية وديمومة الأثر، بوصفه كاشفا وناقدا للعلاقة العضوية بين الحراكين السياسي والاجتماعي. إنه خطاب تنموي إصلاحي أكثر منه ثوري، أشبه بوقفات احتجاجية، تستهدف شحذ الوعي، وتنشد التغيير الذاتي، ومن ثم، فهو خطاب موجه إلى الطبقة الأعمق في الوعي، ويتسلل إليها عبر شروط جمالية وبلاغية.

الثاني: ينطلق ـ بالضرورة ـ من مخطط تعبوي وتحريضي. وفي سبيل ذلك قد يستعين الكاتب بكل الأساليب والحيل الممكنة لهز وعي القارئ وشحذ مشاعر الغضب، وتحفيز الرغبة في التغيير الثوري. ومن ثم قد يتغاضى الكاتب ـ قليلًا أو كثيرًا ـ عن مواضعات الفن السردي ومواصفات الخطاب الأدبي ولغته.

وفي رواية (الحب والزمن) [20]" لا يتردد كاتبها في شحن روايته بكثير من حيل التحريض سواء تلك التي ترقى إلى مستوى التشكيل السردي في صوره الفنية والتعبيرية والرمزية، أو تلك التي تتاخم حدود المباشرة التعبوية في نماذجها التسجيلية والتوثيقية، فضلًا عمّا يفيد به من لغة اليوميات والتقارير والرسائل والمقالات الصحافية سواء تلك التي ترد بنصها وبأسماء كُتّابها لتضفي سمتًا وثائقيًا صريحًا. أو تلك التي يشير إليها أو يقتبس منها على سبيل الاستشهاد.

وفي هذا الصدد، سنجد نصوصًا كاملة ومنقولة عن: تقارير لمنظمات حقوقية وأحكام قضائية وتصريحات لسياسيين وتعقيبات إخبارية وعبارات مختارة وردت في كتب أو مقالات أو برامج تلفزيونية. لقد بدت الرواية، في جانب كبير منها، بحثا موثقا عن الوضع في مصر قبيل ثورة 25 يناير 2011م. لهذا لا نندهش حينما نعرف أن الرواية التي كتبت عام (2006م) ونشرت على حلقات بجريدة الدستور عام (2007م) تتجاوز التحريض إلى استشراف حتمية قيام الثورة كنتيجة لمقدمات الشحن التحريضي. ففي نهاية الرواية سنقرأ مقبوسًا من نجيب محفوظ، يأتي على لسان عبد ربه التائه في أصداء السيرة الذاتية.

"ـ متى تنصلح حال البلد؟

ـ عندما يؤمن أهلها أن عاقبة الجبن أسوأ من عاقبة السلامة؟

ـ وكيف تنتهي المحنة؟

ـ إن خرجنا سالمين فهى الرحمة، وإن خرجنا هالكين فهو العدل [21]".

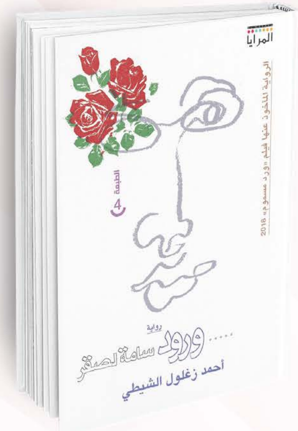
هذا الحوار القصير عند محفوظ، ملهم إلى درجة أنه قد يكون دافعا لكتابة رواية على هذا القدر من الشحن التحريضي والنقد المباشر، خلافًا لأقنعة الرمز والإسقاط التي اعتادها جيل الأساتذة ـ أمثال محفوظ ـ في أدبهم السياسي.

تنتهي رواية (الحب والزمن) بنبوءة عبد ربه التائه، لتفتح أفقًا استشرافيًا لحتمية الخروج الثوري، مع إقرار بطبيعة المغامرة،



أحمد زغلول الشيطي

وقبول احتمالاتها من سلامة أو هلاك. هذه اللحظة الاحتمالية بين مسارين متناقضين هي ـ بالضبط ـ نهاية الرواية. أما بدايتها، فتختار لحظة أخرى لكنها مغامرة ـ أيضًا ـ عندما يجد المهندس (مراد عامر) نفسه على المعاش بعد حياة وظيفية بلا حصاد فيقرر أن يخلع البدلة ويرتدي الجلباب. ثم يتحول إلى صاحب مقهى. يطلق عليه مقهى الشعب. كأنما يخون طبقته البيروقراطية المسترخية، وينحاز إلى الطبقة الشعبية التي راهن عليها لإحداث التغيير. إنه إنصات دقيق لمقولة عبد ربه التائه: " عاقبة الجبن أسوأ من عاقبة السلامة " فهل ثمة مصادفة أم هو التصميم الكلي المسبق لبناء الرواية ؟ ألذي يضع حياة مراد عامر على المحك منذ البداية. إنها لحظة فاصلة بين مسارين متناقضين في حياة بطلها.. هل ثمة مصادفة ـ مرة أخرى ـ



أم هو التصميم الكلي المسبق الذي يجعل الرمز في تسمية المقهى (مقهى الشعب) على هذا القدر من المباشرة. إن القارئ الشعبوي حاضر في ذهن الكاتب، وعليه أن يمرر مقولاته التحريضية بأكبر قدر من الشفافية، وعلينا مراقبة الكثير من الإشارات التي ترد في الرواية لتؤكد التصميم المسبق الذي يطلبه العمل الفني. حتى لا تتحول الرواية التحريضية إلى بيان سياسي أو وثيقة تنظيمية من تلك التي تكتب بالروح والدم.

يقول الراوي مع أول سطر في الرواية:

" أثار قراري المفاجئ بشراء المقهى في أرجاء حياتي العائلية والاجتماعية زوابع عاصفة بين الاستنكار والدهشة والإعجاب والرفض والغضب والقبول المتحفظ"[22].

كان المهندس (مراد عامر) قد أحيل إلى المعاش بعد حياة وظيفية متواضعة وإن كانت مستقرة بدرجة مكنته من شراء مقهى كانت سببا في انقلاب كبير في حياته. ارتدى الجلباب بدلًا من (البدلة) فأصبح الناس ينادونه (يا معلم) بدلا من (يا باشمهندس) وتكونت له صحبة جديدة من حرافيش الأدب المهمشين. وبدأ علاقة مع امرأة شعبية (غصون).. يبدو كل هذا بمثابة ثورة على حياته بكل ما فيها من استقرار وظيفي، وفتور عاطفي تجاه زوجته التي تعمل في الخليج. هذه حياة طالت وتجمدت إلى حد الملل، تذكرنا بالشعور العام لدى المصريين في السنوات الأخيرة من حكم الرئيس مبارك.

هكذا جعل الرواي من حياة بطله (مراد عامر) وتحولاتها معادلًا موضوعيًا للواقع السياسي الذي تعيشه مصر، ومعبرًا عن الرؤية السياسية التي يطرحها، فضمن للرواية المستوى الفني الذي تمضي عليه في مسار الحياة الشخصية لبطله، سواء من حيث اللغة أو التشكيل السردي. وهذه الضمانة الفنية، أعطت الكاتب الحق في خروجات محسوبة لتفخيخ الرواية بكثير من أساليب الفضح والتحريض المباشرين..

لم يكن من قبيل المصادفة ـ أيضًا ـ أن يستهل المهندس (مراد عامر) حياته بهزيمة وطنية ونفسية هي هزيمة يونيو/ حزيران 67. ففي نفس عام الهزيمة تخرج، ثم عين مهندسًا، وتزوج زميلته (سميرة) ثم عاش ـ بعد ذلك ـ سلسلة من الهزائم والإخفاقات الصغرى في حياته الوظيفية والأسرية بلغت ذروتها عندما اضطرت سميرة للعمل في الخليج بينما بقى ـ هو ـ في الإسكندرية يجتر إحباطاته، مترديا بين تناقضاته: مرة بصحبة ندماء البار وأخرى بالحج والتردد على المسجد.

كان خط الانهيار يمضى حتى يقترب من حواف الخيانة مع نرجس زوجة صديقة مدحت العيسوي. فيما هو يغالب مخاوفه على (سميرة) في رحلة اغترابها في الخليج وما يمكن أن تتعرض له من إغواءات وضعف قد يفضي إلى خيانتها له. هكذا تتعرض شخصية (مراد عامر) إلى انقسام حاد بين حركتين في الحياة:

الأولى: مراجعة ماضيه ليقف على أسباب الفشل. الزمن هنا استرجاعي، والعالم حميم معجون بخبرات شخصية، وعلاقات إنسانية

عاطفية، لهذا، تنزع ـ هذه الحركة ـ إلى هيمنة الـراوي العليم وشغل مساحات السرد عبر لغة أدبية تنزع إلى تعدد مستويات التشكيل الجمالي.

الحركة الثانية أنية، ترصد مظاهر الانحطاط السياسي، حيث ينزع خط الزمن إلى ملاحقة الحاضر وربما استباقه، وفيه تتوسع مساحات التعبير لتتجاوز اليوميات الشخصية إلى التسجيل والتوثيق والتحليل السياسي، والاستشهاد والاقتباس، ومن ثم تنزع اللغة إلى التقريرية والمباشرة. كما يميل الكاتب إلى الإفـادة من تقنيات التحريض التي تنمح المؤلف حضورًا ـ بذاته ـ في النص، يصل إلى مستوى توجيه الخطاب إلى القارئ لكسر الإيهام على طريقة بريخت، أو الإفادة بنصوص مكتملة لسياسيين وصحافيين مثل: وائل الإبراشي وإبراهيم عيسى وجورج إسحاق ويحي الجمل... إلخ. وهذا من شأنه أن يعمق الطابع التسجيلي ويزيد من كسر الإيهام أو التخييل الروائي الذي وجدناه في الحركة الأولى.

إن خطّيَ الزمن يمضيان إلى أقصى حد، غير أن كليهما يتضمن لحظة مفصلية هي بمثابة نقطة الانقلاب الدرامي في حياة مراد عامر: الأولى تأتي في بداية حياته، وتتجسد في انكساره بهزيمة 67 وهو في عنفوان طموحه لحياة واعدة. والثانية في يوم انتهت رسميًا تلك الحياة بقرار الإحالة إلى المعاش. وهي لحظة كشف، يتضح فيها الواقع حوله على نحو مباشر.

لم يتردد السارد في استخدام تقنيات سردية قديمة شاعت في الرواية السياسية، ولعل أبرز هذه التقنيات شيوعًا: الرمز والإسقاط. وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذه التقنيات القديمة رغم شيوعها، مازالت قادرة إضافة لمسات جمالية للعمل الأدبي، على نحو ما نجد في هذا الشاهد:" في صدارة المقهى نظرت إلى صورة حسني مبارك المعلقة، أسود إطارها، وغام زجاجها بفعل الزمن، ودخان المعسّل وأبخرة الشاي والقهوة وأنفاس المستسلمين، معالم وجهه كادت تختفي..."23 "

الشاهد السابق، يحضر في النص بقوة الرمز بوصفه معادلًا بصريًا للزمن وتأثيراته على مقهى الشعب المتهالك، وصورة الرئيس الغائمة لقد بدا المقهى قديمًا ومتهالكًا ومستسلمًا لمصيره بصورة مزرية. ومن ثم، ينعكس هذا على مستقبل مراد عامر نفسه، ويمثل تحديًا له في وقت يبحث فيه عن تغيير جذري في حياته.

نعرف أن اللغة، لما فيهما من طاقة رمزية وبصرية يحققان نتاجًا فنيًا للدلالة في تراث الرواية السياسية. ولطالما كانت الرواية السياسية وعبر تاريخها الحديث، قادرة على إرسال خطابها الفكري والأيديولوجي، ومعبرة عن وجهة نظر كاتبها عبر هكذا تقنيات أعتمد عليها المبدع في خطاب التغيير. لكنها، أمام وضعية مركبة من أشكال التداعي السياسي، وانسداد الأفق، والجمود، الذي عاشه الواقع السياسي إبان السنوات الأخيرة من حكم مبارك، لم تكن كافية، كما لم يكن التغيير نفسه كافيًا، بقدر ما كان الاستهداف التعبوي للثورة هو المنشود، ومن ثم، لامناص من الإفادة من الحيل والتقنيات الأكثر مباشرة ووضوحا من قبيل: التقارير والمقالات والإحصائيات والوثائق، وهو الاتجاه الذي سارت إليه الرواية في الأغلب والأعم، ربما يقلل هذا من رصيدها الفني والجمالي، ولكنه، بالتأكيد، يحقق الهدف التحريضي، الذي نظن أن الرواية كتبت له. ولا مناص ـ أيضا ـ من رصد واستقصاء دقيق لكل خطايا النظام، فلا يكاد الكاتب يفلت واقعة دون الإشارة إليها، كواقعتي الاعتداء على القضاة، أو تصدير الغاز لإسرائيل، أو غير ذلك من خطايا النظام. ربما يبدو أن كثيرًا منها يقتحم السرد ويهبط عليه من خارجه، ولكنه في سياق التحريض والاستشراف الثوري، يجد ما يبرره.

الثورة وما بعدها

إذا كانت مهمة الخطاب التحريضي الذي تصاعدت وتيرته في السنوات الأخيرة على المحيط العربي هي التغيير الثوري، فلقد كان من المتوقع، أن تأخذ الرواية السياسية دفقة إنعاش جديدة لكسر حاجز الخوف، ونقصد بذلك المهمة التعبوية للوعي الجديد الذي قامت من أجله الثورات. وعي يستهدف إعادة بناء المجتمعات وبث روح جديدة لتحقيق الأهداف الثورية من: عيش كريم وحرية وعدالة اجتماعية. من طاقة على العمل والبناء والتغيير الاجتماعي. غير أن الواقع الروائي يفاجئنا بغير ما نتوقع، فما يكاد العام الثالث من موجة الثورات ينقضي، إلا ونحن نشهد تراجع الموضوع السياسي في الرواية إلى حد بالغ وكأن الأدباء قنعوا بلحظة الدفق الثوري التي طالعتنا بعدد كبير من الروايات خلال ثلاث سنوات قليلة، هي عمر الحراك الثوري وروافده منذ الثورة التونسية.

ومن خلال ملاحظاتنا للكتابات التي رافقت سنوات الحراك الثوري في مصر، وجدنا أحداثها تكاد لا تبارح الطابع التسجيلي لوقائع ميدان التحرير. الطريف أن أي من روايـات هذه الدفقة لم يحقق القيمة الفنية التي حققتها الرواية السياسية فيما قبل الثورة، ربما بسبب فقر الخيال الفني فيها، وانهماكها في التسجيلية. وقد اطلعت على عدد لا بأس به من هذه

الروايات، وهالني حجم التشابه الكبير بينها، وظني أن هذا التشابه ليس سببه أنهم كانوا يكتبون موضوعًا واحدًا، ولكن أنهم كتبوه من زاوية واحدة. هذه الزاوية التي اختصرت التجربة الثورية في ميدان التحرير وأيامه.

في الحقيقة هذه زاوية مستبدة ومهيمنة بسبب التركيز الإعلامي عليها سواء على شاشات التلفزيون أو على مواقع التواصل الاجتماعي. هذا التناول الذي صور بالصوت والصورة وبالتحليل الدقيق لتفاصيل الواقع اليومي للثوار في الميدان، ليس فقط الوقائع الكبرى مثل الواقعة التي أطلق عليها موقعة الجمل، أو وقائع سقوط الشهداء أو دور اللجان الشعبية وغير ذلك، ولكن حتى اللافتات والشعارات المبتكرة المطعمة بروح السخرية والتهكم والأغاني الثورية المستعادة من الذاكرة الوطنية القديمة، وأسلوب الحياة اليومية للمعتصمين بالميدان، والعلاقات الإنسانية التي تولدت فيه سواء فيما بين الثوار وبعضهم البعض كذلك الذي يصور العلاقة بين المسيحيين والمسلمين على نحو نمطي مفتعل، أو بين الثوار في الميدان، أو بينهم وبين الباعة الجائلين في الميدان وغير ذلك من مشاهدات، وسواء كان كتابها عايشوا هذه المشاهد بأنفسهم أو شاهدوها عبر شاشات التلفاز أو قرءوا عنها عبر الإنترنت. فإنهم دون وعي وقعوا في تنميط ليس للرواية السياسية فحسب، بل للفعل الثوري نفسه، الذي أصبح طوبايا متجاهلا للخطايا التي أحاقت به فانحرف عن مساره. لقد بدا لي أن كل الروايات التي دخلت السباق التسجيلي لأحداث الميدان، تآكلت سريعا ولم تعلق بالذاكرة الأدبية طويلًا. قد يدعونا هذا إلى أعادة النظر في العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا. لكننا في النهاية، علينا الاعتراف، بأن الثورة وحتى الآن لم تنتج لنا عملًا روائيًا كبيرًا نجح في تجسيد التجربة الثورية جماليًا بكل هواجسها وتداعياتها على المجتمع وأطيافه المختلفة.

لقد كان صوت الميدان أكثر سطوة فانحصرت الرؤية الثورية بين الانطباع العام والتجربة الشخصية لكتابها وبين النزعة التسجيلية المباشرة. لهذا يمكن اعتبار أن هذه الروايات أفادت من لحظة الحماس الثوري بطابعها الغنائي، ولم تصل إلى المستوى التحليلي والجدلي الذي أسفرت عنه التجربة الثورية في الواقع المعاش وعلى الأرض.

نحن في النهاية أمام مسائلة تاريخية عن مستقبل الأدب السياسي، بعد أن أصبح العالم مكشوفا، ومتاحا بكل أسراره وألاعيبه السياسية، ليس فقط على الفضائيات والصحف اليومية، بل على شبكات الإنترنت والمواقع التي تصل لأدق الأسرار كموقع ويكيليكس.

---

* **روائي وناقد مصري**

مصادر ومراجع

1 - نقلا عن طاهر الزراعي (السلطة والحرية (قلق الكتابة وإقصاء المثقف) دار الخليج للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 2017م.

2 - بهاء طاهر: شرق النخيل ـ رواية ـ دار الهلال ـ القاهرة ـ 1985م

3 ـ إبراهيم صموئيل: رائحة الخطو الثقيل ـ قصص قصيرة ـ دار الجندي للنشر ـ القدس ـ 1988

4ـ ألان روجرز ـ الرواية العربية ـ ترجمة حصة إبراهيم المنيف ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ـ 1998م

5 - ألان روجرز: السابق

6 - إبراهيم طه ـ الأدب والسياسة ـ مادّة محاضرات ـ جامعة حيفا- كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة- قسم اللغة العربيّة ـ العام الدّراسيّ: 2010م

7 - جمال الغيطاني ـ الزيني بركات ـ رواية ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ 2005م

8 - صنع الله إبراهيم ـ تلك الرائحة ـ رواية ـ طبعة خاصة ـ 1966م

9- الطيب صالح: رواية – دار العودة –بيروت – 1966م

10 – توفيق الحكيم: عصفور من الشرق – القاهرة – 1938م

11 -: جميل عطية إبراهيم - شهرزاد على بحيرة جنيف – دار الهلال –القاهرة 2006-م

12 - وجدي الأهدل ـ حمار بين الأغاني ـ رواية ـ سلسلة آفاق عربية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ 2010م

13 - أحمد زغلول الشيطي: زهور سامة لصقر (رواية) نشرت طبعتها الأولى ضمن مجلة أدب ونقد – العدد 54 الصادرة عن حزب التجمع بالقاهرة.

14 - رامي المنشاوي: تمارة – رواية – دار الناشر – القاهرة - 2008م

15 - خليل أبو شادي: شوق – رواية- دار صفصافة للنشر والتوزيع – 2010م

16 - إبراهيم جاد الله وكلشان البياتي: إيميلات تالي الليل ـ رواية ـ دار إيزيس للإبداع والثقافة ـ المحلة ـ 2011م

17 - وحيد الطويلة: حذاء فلليني - رواية -دار المتوسط – ميلانو - 2016م

18 – ميشيل فوكو: ترجمة على مقلد –المراقبة والمعاقبة (ولادة السجن) – مركز الإنماء القومي – بيروت – 1990م

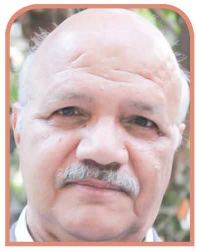
19 – وحيد الطويلة- سابق

20سعيد سالم: الحب والزمن - رواية ـ روايات الهلال ـ القاهرة ـ عدد يوليو 2011

21 - السابق ص 224

22 ـ السابق ص 5

23 -السابق ص23



عرض وتحليل
حمدي البطران

عرض كتاب رسائل من مصر

جاءت «ليدي دوف جوردون» الكاتبة والمترجمة الإنجليزية، والمتخصصة في تاريخ الأدب الإنجليزي إلى مصر عام 1862 للاستشفاء من مرض السل، وسط الطبيعة الجافة. أرسلت رسائلها إلى زوجها وأمها وابنتها حتى وفاتها ودفنها في مصر عام 1869.

الكتاب يعتبر ترجمة كاملة للرسائل مع ذكريات ابنة ليدي دوف جوردون ومقدمة لجورج ميريديث.

عبرت في رسائلها عن أعظم مظاهر الحب لمصر والمصريين، الكتاب بلغة بسيطة وسهلة يتحدث عن الحياة البسيطة للمصريين خالية من كل تعصب بين الأديان، حافلة بالتسامح، وأرى الغائب في كثير من كتب التاريخ عن الظلم الذي عاناه الشعب المصري تحت حكم الخديوي المستنير اسماعيل! والمشاعر المتدفقة من الخدم الأطفال والكبار، العبيد والأحرار وتعلقهم الرائع بهذه السيدة العظيمة.

بلغت محبة المصريين للسيدة لوسي أقصى ما يمكن، وهي الوحيدة كأجنبية، التي نالت محبة المصريين البسطاء، كانوا يبتهلون من أجلها في مولد سيدي أبو الحجاج في الأقصر، ومولد سيدي عبد الرحيم القناوي في قنا.

وجد المصريون الفقراء في الأقصر في السيدة لوسي دوف جوريون ملاذا لهم في مواجهة الحياة القاسية. هذه السيدة جديرة بما لقبها به المصريون البسطاء

عبر المصريون عن إعجابهم بتلك السيدة، عندما أسبغوا عليها ألقابا عديدة منها "البشوشة" "الشيخة" "الست" "نور على نور".

شمل الكتاب كل رسائلها كاملة دون اختصار أو حذف وبلغت 131 رسالة، جمعها الكاتب الكبير إبراهيم عبد المجيد من أكثر من أكثر من طبعة إنجليزية لكتاب رسائل من مصر.

بدأ الرحالة في التوافد على مصر منذ من بدايات القرن السادس عشر الميلادي، وكانت بغرض السياحة والتجسس وتقديم معلومات إلى حكومات الدول التي ارسلتهم، التي تساعدهم على غزو مصر، ومن هؤلاء الرحالة البارون دي توت وسافاري وفولني، وكان لهم دور كبير في حملة نابليون بونابرت عام 1798.

وكان للجمعية الجغرافية البريطانية، نصيب أكبر في تمويل تلك الرحلات، تحت هدف اكتشاف منابع النيل.

في أوائل القرن التاسع عشر، بدأ الاهتمام بمصر. بعد نشر كتاب وصف مصر، والنهضة الكبرى أثناء ولاية محمد علي، ورغبته في الانفتاح، وتكوين دولة حديثة، على النمط الأوروبي، خاصة بعد أن انتبه العالم إلى الحضارة الفرعونية وفك طلاسم حجر رشيد واللغة المصرية القديمة علي يد شامبليون عام 1822، وقد حدث تطور نوعي في حركة الرحلات،

عندما قام توماس كوك ومن بعده ابنه بعمل رحلات نيلية منظمة على ظهر مراكب بخارية فضلا عن الذهبيات.

اتخذ الرحالة مسميات عديدة جديدة مثل السائح والمستكشف وعـالم المصريات والمستشرق، وظل كل هؤلاء يتوافدون على مصر حتى وقتنا الحالي.

في هذا التوقيت ظهرت السيدة لوسي دوف جوردون في الأقصر، وكان هدف رحلتها الأساسي هو العلاج.

هي سيدة ثرية، من طبقة رأسمالية ليبرالية عتيدة وراقية، قوية العزيمة، تميزت بالجراءة، وقدرتها على التكيف في المعيشة مع غرباء. وقد أمكنها أن تتأقلم مع طباع الأهالي لدرجة أدهشت معاصريها، وطوال مدة إقامتها في مصر طوفان رسائلها إلى عائلتها لا ينقطع.

أقامت في مصر لمدة سبع سنوات (1863-1869)، وكانت ترتاد باستمرار المناطق المجاورة، وتتعامل مع الجميع غنيا كان أم فقيرا، وجيها كان أم وضيعا، لذلك أحبها الجميع.

كما كانت تنظر إلى الآثار باعتبارها جزء لا ينفصل عن معالم البيئة المصرية. وتذكر أنها التقت مع أحد رؤساء العمال الذي يعمل مع الإيطالي بلزوني، وزارت مقبرة سيتي الأول.

هي إنجليزية ولـدت في 1821. كان والدها محاضرا في الفنون، وكانت أمها بارعة الجمال ومثقفة ثقافة عالية ورفيعة، وتجيد عدة لغات

الكتاب:

رسائل من مصر

المؤلف:

لوسي دوف جوردون

ترجمة:

الروائي إبراهيم عبدالمجيد

الناشر:

دار بيت الياسمين، القاهرة 2019

عدد الصفحات:

517



أخرى. كانت تجمع حولها أعدادا من المثقفين والأدبـاء الإنجليز في النصف الأول من القرن التاسع عشر. تزوجت لوسي من سير ألكسندر دف جوردون، ومنه أخذت اسمها، واضطرت إلى الانتقال إلى فرنسا، وهناك أتقنت اللغتين الألمانية والفرنسية، قرأت أمها الإنجيل، وألف ليلة وليلة، وبعض كتب التاريخ القديم التي كتبها هـيرودوت، كما قـرأت بعض ما كتبه المستشرقون عن الدين الإسلامي، وقرأت ما كتبه توماس كارليل عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم. وترجمت عدة مؤلفات من اللغة الألمانية. وكانت متسامحة في النواحي الدينية.

خلال عملها في الترجمة أصيبت بداء السل. وقتها كانت في الواحدة والثلاثين من عمرها. في ذلك الوقت لم تكن البشرية قد اكتشفت علاجا لهذا المرض الخطير. الذي كانت الإصابة به تعني الموت المحقق. ونصحها أطباؤها بأن تذهب إلى إحدى البلاد التي تتمتع بجو معتدل وجاف، مثل جنوب أفريقيا. ولكنها لم تشعر بالراحة هناك، ربما بسبب السياسة العنصرية التي كانت تمارس هناك، وعادت مرة أخرى إلى إنجلترا ونصحها الأطباء بأن تأتي إلى مصر.

وكتابها رسائل من مصر، نشره في عام 1962 حفيدها جوردون ووتر فيلد والـذي كان يعمل صحافيا في القاهرة يعمل رئيسا لتحرير جريدة الإجبشيان جازيت. الكتاب عبارة عن عدة رسائل بعثت بها السيدة لوسي لزوجها أثناء إقامتها في مصر.

وصـلـت لــوسي دوف جـــوردون إلى الإسكندرية في أكتوبر 1862.في أواخـر عهد الخديوي سعيد باشا حاكم مصر وقتها.

بمجرد وصولها إلى ميناء الإسكندرية ، كتبت لزوجها في 27أكتوبر في أولى رسائلها (، بعد أن استراحت قليلا في الإسكندرية، ذهبت مع أكبر

الفتيات الشاميات (سنا) إلى حريم سعيد باشا، إذ أنها على علاقة وثيقة بهن) وتقول:

• (.... أخاف غرابة الأشياء هنا وجدت أنه من الصعب تماما أن امضي إلى الأمام دون خادم يستطيع الحديث باللغة الإنجليزية، حارس القنصل الأمريكي زكى لي شابا صغيرا يسمى (عمر أبو الحلاوة) فأخذته معي، كان عمر متحمسا للإبحار في النيل، ويفكر لو وجد مركبا مركبًا رخيصًا فلن يتأخر عن شرائه."

عمر أبو الحلاوة هذا سيستمر معها طوال رحلتها، ويكون إحدى الشخصيات الرئيسية في الكتاب، والذي ساعد السيدة في أن تقضي فترة وجودها في مصر سعيدة، كان حارسا، وطاهيا، وممرضا، ومترجما، وواحدا من أطقم خدمها ومعاونيها.

وفي نهاية رحلتها كتبت في 15 يونيو من بولاق:

• أستطيع انتظار النهاية صابرة بين الناس الطيبين والمحبين لدرجة تريحني دون شعور قاس بألم الفراق. كانت مغادرة الأقصر مشهدًا محزنًا، لأنهم لم يظنوا من قبل أنهم لن يروني مرة أخرى. إن عطف كل الناس كان حقًا مؤثرًا، من القاضي الذي أعد لي قبرًا بين قبور عائلته إلى الفلاحين الفقراء. عمر يرسل إليك شكره من صميم قلبه ويرجو أن يظل المركب مسجلا باسمك في القنصلية ليستعمله ويستفيد منه، عينه الأمير ترجمانا له، لكنه حزين جدًا.. تَعِس كل ما اقتناه لا يواسيه في فقد الأم التي وجدها في الدنيا. في الأقصر بكى محمد بعمق وقال " انا مسكين، أطفالي مساكين، مساكين) وقبّل يدي بحب عميق، والناس طلبوا الدخول ليلمسوني " من أجل البركة " وكل شخص أرسل خبزا لذيذًا وأحسن ما لديهم من زبد وخضروات ولحم ضأن، إنهم الآن أرقى من أي وقت، رغم أنى لم أعد ذات فائدة لهم"

في أول رحلة لها. تكتب لزوجها يوم 28 ديسمبر 1862، عند وصولها الى مدينة قنا ".. في قنا، اعارني عيسى حمارًا وأرسل لي ثلاثة صناديق من البلح المكي، الذي اعتبره عمر نادرًا. مثل هذه الاهتمامات مقبولة هنا حيث الطعام الجيد لا تجه إلا مُهّدي إليك، كلهم جعلوني أعدهم بأن اراهم مرة ثانية في عودتي، وأتغدى في بيوتهم، واراد واصف إقامة احتفال تحضره الغوازي، كم ستحب النساء المصريات في القرى الريفية".

وصلت السيدة لوسي إلى الأقصر شتاء نفس العام، واستقرت في بيت اسمه بيت فرنسا. بناه هنري سولت «القنصل الإنجليزي» وأحد مهربي الآثار فوق تل من الأتربة، كان يغطي معبد الكرنك، ويطل علي مسجد سيدي ابي الحجاج. كما يطل المنزل على نهر النيل من الناحية الأخرى.

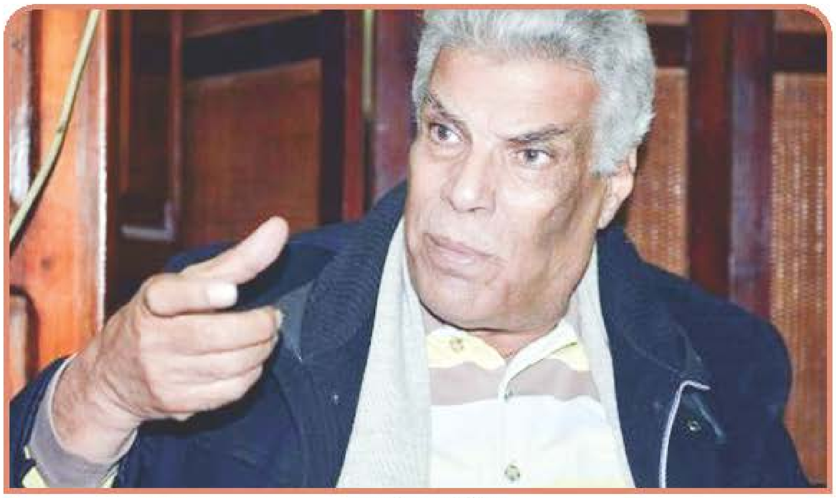
بعد أن استقرت في المنزل. بدأت لوسي في الاختلاط بأهالي الأقصر، والتعامل معهم من اول يوم.

في ذلك الوقت لم تكن الأقصر قد تحولت إلى مدينة مزدحمة كما هي عليه الآن (2008) فقد كانت عبارة عن قرية تعدادها لا يتعدى الألفين.

كان منزل لوسي ملتقي لكثير من العلماء الأجانب الذين يزورون الأقصر، ومنهم شامبليون الذي فك طلاسم اللغة الهيروغليفية. وماريبت عالم الآثار، والذي أسس متحف الآثار في القاهرة. كما كان يزورها تجار ومهربو الآثار، واساقفة مبشرون من الطائفة الإنجيلية، لتحويل المسلمين عن ديانتهم الإسلامية، وأيضا تحويل الأقباط عن عقيدتهم الأرثوذكسية.

عندما استقرت لوسي في بيت فرنسا في الأقصر، أحبت الأهالي لبساطتهم، وتعاطفت معهم. وكتبت إلى زوجها تصف البيت بأنه متسع جدا، وجدرانه سميكة - طبيعة المعمار المصري الذي لا يستند الي دعامات أسمتيه - وانها تعتصم في بيتها من الرياح العاتية، وأنها تجد الدفء في داخله، وبه نوافذ يغطيها الزجاج، وتقول انه مسكن جميل تهفوا إليه النفس، وفيه بومتان كل واحدة في حجم قبضة اليد وتعيشان تحت النافذة. وعندما ساءت حالة البيت في أواخر أيامها كتبت لوسي إلي ابنتها ان البيت بلا أبواب وبلا أثاث، وقد بدأت العصافير تبني فيه أعشاشها، وفي بعض الحيان تطير فيه الخفافيش.

وقد كتبت الرحالة الإنجليزية إميليا إدواردز عن هذا البيت عندما زارت مصر عام 1872 أي بعد رحيل لوسي دوف جوردون منه بثلاث سنوات. وقالت إنه بناء بدائي من سعف النخيل والطوب المجفف في الشمس، وقد أقيم جزء منه مقابل معبد الأقصر والجزء الآخر فوق سطح الهيكل في الطرف الجنوبي من المعبد، إلا البيت له مكانته في التاريخ لأنه في سنة 1829 أقام فيه شامبليون وروسيليني معا للقيام بعملهما خلال جزء من فترة إقامتهما الطويلة في الأقصر. وقد اعتادا الجلوس فيه أثناء الليل لتقسيم عمل اليوم، وأقام فيه ضباط البحرية الذين أرسلتهم فرنسا سنة 1831 لنقل المسلة القائمة الآن في ميدان الكونكورد. وتحكي إميليا انها شاهدت المنزل وكانت حالته سيئة، وشاهدت إميليا إداواردز أريكة السيدة لوسي


إبراهيم عبدالمجيد

وسجادتها وكرسيها الذي يمكن طيه، وكانت جدران المنزل مزينة ببعض الصور القليلة والرخيصة وزوج من الشمعدانات المصنوعة من القصدير، وعندما استفسرت الإنجليزية من القنصل العربي عن حالة المنزل وقت أن كانت فيه السيدة لوسي فأخبرها القنصل بأنها كان لديها منضدة وبعض الكتب.

رحب أهالي الأقصر بالوافدة المريضة وسموها الشيخة. ولما رأت هذا التعاطف من جانب جيرانها كتبت تقول:«إنني أتعاطف مع العرب، وهم متعاطفون معي، وأميل الي أن أري أفضالهم، أما سيئاتهم فإنني قد عميت عنها، مع أنها تبدو واضحة كل الوضوح لأقل المسافرين حظا من الخبرة».

بعد استقرت لوسي في الأقصر، بدأت رحلة إلى أسوان، في شهر فبراير 1863. وكتبت تقول عن تلك الرحلة:

• في أسوان كنت أتجول في البقعة الأكثر شاعرية وإثـارة. محاجر الجرانيت في مصر القديمة ومقابر شهداء المسلمين، وبينما أعود سائرة على شاطئ النيل وجدت قافلة لتجار العبيد الذين اخرجوا بضائعهم المسافرة الى سينار من المركب إلى ظهور الجمال، وطلبوا اليّ أن اتغدى معهم. كما كان رائعا أن تجلس على حصير بين الجمال وأكوام من البضائع الغريبة، ودعوني الى العشاء. أوه يا له من شعور لذيذ أن تجلس على حصير بين الجمال وأكوام من البضائع الغريبة. اتناول الخبز الجاف الساخن واللبن الرائب والبلح وكلها تقدم لي بكل اللطف، لقد صرنا متآلفين تماما مع الأكواب الجلدية من الشربات المصنوعة من السكر البني مع الماء، والرجال السود ذوي الملامح التي تشبه الملامح الجميلة لباخوس الصغير. ويصفون لي رحلتهم العجيبة إلى البلاد البعيدة بطريقة كان يمكن أن تفتن هيرودوت نفسه، لقد اقترحوا عليّ أن أنضم إليهم فلديهم طعام كافٍ، وتعلقنا أنا وعمر بالذهاب، وطبعا لم نذهب ".

تحكي لوسي عما يعنيه الفلاحون على أيدي رجال السلطة. فقد ذكرت أنها كانت جالسة ذات صباح، وشاهدت اليونانيون وهم ينفذون بكل حماس أوامر الدِيْن عندهم التي تحضهم على تخريب المصريين!

تقول إنه منذ ثمانية شهور مضت هبط القرية شخص يوناني وأشتري القمح جميعه وهو اخضر لم ينضج بعد، اشتراه بسعر الإردب ستين قرشا بثمن بخس، واليوناني يتبع جابي الضرائب القبطي كما تتبع الصقور الغربان. والآن فقد أصبح سعر الإردب 170 قرشا، وقد دفع الفلاح ثلاثة ونصف في المائة شهريا مما استلمه من ثمن البيع أي من قروشه الستين كضرائب. ولك الآن أن تحسب التي عادت على الرومي. تقول لوسي أنها تعرف رجلين أفلسا بهذه الطريقة وباعا كل ما كانا يملكان. وقد اضطرهما طاعون الماشية الي أن يقترضا بفائدة فاحشة.

ولكن واحسر تاه..! فإن النيل يتسكع في فيضانه، ولم يرتفع كما كان مأمولا ولا يزال الناس يشفقون من ذلك. يا لمصر المسكينة ويا للمصريين المساكين. لست بالطبع في حاجة الي ان أقول أن الذين يسمحون لهؤلاء الأروام أن يعروهم من كل شيء لولا تجود بخاطرهم فكرة الادخار من أجل المستقبل. وبيت مصطفي أغا مثال لذلك. فهو مثال للاضطراب من هذة الناحية: إسراف في الجود والكرم، وإفراط في الشح والبخل. ولكن ما عسى أن نفعل ما هؤلاء القوم الذين لم يعرفوا المدنية قط. ويعيشون في عزلة عن العالم. وماذا عسى أن يفعلوا أمام أولئك الأوروبيون الذين لا وازع عندهم من

خلق ، ولا من دين ؟.

اندمجت لوسي في حياة أهل الأقصر وبدأت تتفاعل مع بعض الشخصيات المؤثرة في القرية وعلى رأسهم الشيخ يوسف أبو الحجاج الذي لم يتعد الثلاثين من العمر أحد مجاوري الأزهر الشريف. بعد أن أكمل دراسته في الأزهر عاد الي القرية وعمل كاتبا في القنصلية الإنجليزية في الأقصر. يبدوا أنه أعجبت به وبثقافته الدينية وفهمه العميق لروح الإسلام. طلبت أن يعلمها اللغة العربية، تجادلا كثيرا وبهرها بطريقته في الجدال والحوار، وربما بهرها شبابه، مما دعاها لأنه تصفه بأنه " أحلي مخلوق رأيته من حيث الهيئة والرقة والبساطة ". واستطردت تصف كل شيء في الشيخ يوسف حتى مشيته بأنها " في رشاقة الغزال ".

كما تحكي لـوسي عن سماحة المصريين التي تجلت في أروع صورها عندما مات رجل إنجليزي صغير السن في أول رمضان ودفن في مقبرة الأجانب، وتقول لوسي:

" تعاون المسلمون والأقـبـاط في حمل الغريب المسكين، وكان منظرا يدعو الي أشد ما تكون بالروعة، وسار في الجنازة عدد من الفلاحين في قمصانهم السُمر، وجمع كثيف من الأطفال العابدة عراه كما ولتهم أمهاتهم، ولكنهم كانوا يظهرون الأدب الجم، وقد حركت ملامحهم التي تنبئ عن ألأسي ما بنفسي من الشجن أكثر ما حركت، وقـام عمر وملاحو المركب وهم مسلمون بحمل الفقيد ودفنه في مقبرته، وسألتني امرأة من العبابدة: أما زالت أمه على قيد الحياة؟ فهو صغير.قالت ذلك والدموع تنهمر من عينيها ، وقد أخذت بيدي وضمتها إلي صدرها ، فيا لها من أم تعطف علي أم أخري تعيش بعيدا عنها ويختلف جنس هذه السيدة عن جنس تلك كل الاختلاف ".

وتحكي لـوسي عن المبشرين والبعثات التبشيرية التي تحول المسلمين والأقباط عن عقيدتهم، فهم يدعون المسلمين اعتناق المسيحية، وفي نفس الوقت يدعون الأقباط إلي



شامبليون

التحول من مذهبهم الأرثوذكسي الي المذهب البروتستانتي، وقد عارض البطريرك القبطي هؤلاء المبشرين، واستعان بالحكومة المصرية لمنع هـذا التحول، وتـري لـوسي في موقف البطريرك ما لا يعجبها وتكتب الي زوجها:

«لقد جاء البطريرك في موكب من الأبهة كما لو كان ربيب الباشا، وكـان علي أقباط الأقصر أن يدفعوا خمسين جنيها جزاء تشريفه لهم، هذا الي جانب ما قدموه من دجاج وزبد وغير ذلك من الأطعمة، ولو أن لي نزعة الي التبشير لاستطعت أن أحول الكثيرين ممن سلبت جيوبهم وسلخت ظهورهم، ولكن المبشرين الأمريكيين سيفعلون ذلك»..

كما تكتب لزوجها لتصحح الفكرة التي راجت في أوروبا عن اضطهاد المسيحيين، وتخبره أن البطريرك يضطهد المتحولين عن مذهبه، وأن المبشرين الأمريكيين أحدثوا شغبا في أسيوط، وأنه لا أحد في أوروبا يدرك أن للأقباط اليد الطولي في القرى، وأن الحكومة تعاونهم، وهم يعلمون حق العلم أن الأوروبيين سوف ينحازون الي جانبهم

تحكي لوسي عن قرية من قري الصعيد عاقبها إسماعيل باشا فهي قرية قاو. وهي قرية قديمة ذكرها المقريزي بأنها «قاو الخراب». وقد تفرعت تلك القرية إلى ثلاث قري، قاو الكبيرة أو قاو الشرق، وهي في شرق النيل في جنوب ريانة أبي احمد في الجنوب الشرقي لمدينة طما الواقعة غرب النيل. والثانية هي قاو النواورة شرق النيل أيضا جنوب قاو الكبيرة شمال ريانة الهريدي. والثالثة هي قاو الغرب وتقع غرب النيل تجاه قاو الكبيرة بين مطا وطما، وهم ينتمون إلى جد واحد وينطقون الشين سينا والجيم دالا، فينطقون كلمة " الجمل. الدمل " وكلمة " الشعير. السعير " و"الحاج جاد. الحاد داد ". واشتهرت تلك القري بالسلب والنهب سواء علي البواخر والذهبيات التي تعبر النهر أو القري التي حولها.

وقد أغاروا على قرية غربي النيل ونهبوها وملأ أحدهم غـرارة من الدجاج والكتاكيت

ونزل بها الي النيل ليعبره وهو لا يدري أن الماء سيغرق الدجاج والكتاكيت. وحمل أحدهم أيضا زكيبة مملوءة بالسكر وجرها في ماء النيل ليعبر بها. وبعد أن عبر بها لم يجد فيها شيئا.

كان هذا في عام 1864 عندما استقر الشيخ احمد الطيب قادما من جنوب الصعيد بقرية قاو، كان احمد الطيب يزعم أنه من أشراف الجعافرة، يدعي العلم والولاية والمكاشفات. أحاط به أهالي قاو وصدقوه حتى عندما أخبرهم أن يحج لبيت الله الحرام دون ان يغادر مكانه، وأن بإمكانه يظهر في مكانين متباعدين في نفس الوقت، وأن جسده لا يخترقه الرصاص، وان له صداقات من عالم الجن. وادعى أنه المهدي المنتظر.

واستطاع الشيخ أحمد الطيب أن يقنع أهالي عدة قري بجوار قرية قاو وهي السلمية والريبانة والشيخ جابر والنطرة أن ينضموا إليه.

كانت لوسي أو جوردون وقتها في الأقصر عندما علمت بأنباء انتقام إسماعيل باشا ورجال إدارته من القري الثلاث. وقيل لها أن أهالي القري بقيادة الشيخ أحمد الطيب اعتدوا على باخرة بروسية كانت تمر في النيل وأحرقوها وقتلوا ركابها.

وهناك رواية أخري عن جارية مسلمة تحفظ القرآن الكريم مملوكة لتاجر قبطي وتقوم على خدمته، ولكن التاجر أردا أن يتخذها رفيقة له في الفراش على ما يقتضيه



ماريت

نظام الرق. رفضت الجارية وتوجهت الي الشيخ أحمد الطيب. استدعى الشيخ مالك الجارية وخيره بين عتقها أو بيعها، ولكن الرجل رفض، أعطي الشيخ أحمد الطيب للجارية مالا تشتري به نفسها من مالكها. ولكن التاجر رفض وتمسك بحقوقه على جاريته التي استولى عليها الشيخ ورفض عودتها الى سيدها، لم يكتفي الشيخ باحتجاز الجارية، بل قام بضرب التاجر وسلط عليه أتباعه فنهبوا منزلة وتجارته.

ذهب التاجر إلى مأمور المركز الذي حاول أن يجبر الشيخ علي ترك الجارية، ولكن الشيخ رفض وتمادي في التنكيل بالأقباط من أقارب التاجر ورفض الخضوع لسلطة الحكومة، وكان أتباعه يؤيدوه ويشجعونه على التمرد على سلطة الدولة.

مواله وسلط عليه اعوان لم ينتظر أفندينا إسماعيل باشا وصول قواته من القاهرة، وأصدر أوامره إلى حاكم أسيوط وحاكم جرجا فجمعوا عليه العساكر تحت قيادة فاضل باشا حاكم أسيوط وتوجهت الحملة الي قاو وريانة وبيده في عدة بواخر. وقامت القوات بحرق القرى الثلاث وإزالتها من الوجود. وطاردت أهلها وقتلت منهم الكثير واستولت علي الغلال والمواشي والأغنام.

فرَّ الشيخ أحمد الطيب وترك النساء والأطفال والعجزة يواجهون القتل والضرب والحرق. وقبضت القوات علي شقيق الشيخ ووالد زوجته الحاج سلطان وعدد كبير من أتباعه، وبدأت في إعدامهم على الخازوق في أرض المعركة، كما فعل الفرنسيون في سليمان الحلبي قاتل كليبر، غير أن الفرنسيين حاكموا الحلبي قبل إعدامه. كما قامت الحكومة باعتقال مائة شخص ممن تعاطفوا مع أهالي قاو ووضعتهم في سفينة نقلتهم إلى فازوغلي بالسودان لنفيهم إلى هناك.

علمت لوسي بأنباء الانتقام البشع من الأهالي، وألح عليها أحد التراجمه أن تنجوا بنفسها لأنه من المحتمل قيام ثورة شعبية يكون الأجانب وقودها. ولكن لوسي رفضت العرض وقالت:

" الحجاجية أي آل حجاج سيختمون علي أنني أختهم ، وسيدافعون عني ، وسيطالبون بدمي كما يغعلون عندما يصاب فرد منهم ".

وقد تحدثت عن تلك الواقعة السيدة إميليا. ب. إداوردز في رحلتها إلى أبو سمبل والشلالات عام 1872وشاهدت قرية قاو التي تمثل معقل الفتنة التي ترأسها درويش معتوه منذ حوالي عشر سنوات، وجدنا أن هذه القرية الضخمة المكتظة بالسكان لم يتبق منها الا منطقة فسيحة من حقول القمح الخصبة،

وبعض الأكواخ الخربة، ومجموعة من النخلات المفصولة الرؤوس.

كتبت لوسي لزوجها رسالة لأبنتها جانيت مراسلة جريدة التيمز البريطانية في القاهرة تخبرها بأنباء المذبحة التي قام بها رجال إسماعيل، والفظائع التي قام بها الجنود ضد الأهالي في القري البائسة، واعتدائهم على النساء والفتيات.

غير أن ابنتها والتي كانت زوجة لواحد من كبار رجال الأعمال الإنجليز هو هنري ريس ولديه علاقات تجارية بالحكومة المصرية لم تهتم بالموضوع، وكانت هناك إشاعة في الدوائر البريطانية تفيد أن أحد مشايخ العرب من المسلمين سافر إلى الهند ليحرض الهنود على الثورة ضد بريطانيا.

وترد لوسي دف جوردون على تلك الإشاعة لتنفي عن المصريين تهمة تحريض الهنود على الثورة، بأنه لا يعقل أن يقوم صعيدي فقير بالسفر إلى الهند التي لا يعرف مكانها ولا لغتها. ومن ناحية أخري أنه لو أي شخص حاول أن يتآمر على بريطانيا فإنه سيذهب إلى لندن أو باريس.

غير أن خطاب من لوسي إلى زوجها يكشف أن المقالات قد نشرت فقد كتبت إليه تقول:

" لقد استولي الذعر علي البك التركي، وما من شك أن الحكام يخشون عيون الأوروبيين. لأن الباخرة التي كانت تحمل الأسري وقفت على بعد ثلاثة أميال من الأقصر بعيدة عن الذهبيات الراسية على الساحل ".

حكاية الأسري التي تحدثت عنها لوسي أوف جوردون بعيدة عن مسألة عقاب أهالي قرية قـاو والقري التي تجاورها. ولكنهم مواطنون مصريون

وتقول لوسي إن مدير سوهاج وهو تركي كان مصفدا بالسلاسل ويداه مكبلتان بقيود من الخشب. كما تقول في موضع آخـر أن سيد سادات جرجا. شيخ الهوارة قد أرسل إلى فازوغلي وصودرت أملاكه.

كما تروي لنا لوسي قصة رومانسية حدثت في بيتها أبطالها الخدم الذين يعملون لديها.

فقد استعانت لوسي بخادمة مسيحية اسمها سالي في الثلاثين من عمرها، احضرتها معها إلى مصر. وكان لديها خادم مصري آخر، هو عمر أبو حـلاوة، يعمل طاهيا وممرضا وحارسا لها، وكانت تكتب عنه إلى زوجها، حتى في اللحظات الأخيرة لم تنس عمر هذا. وكانت تريد أن تأخذه معها إلى فرنسا، ولكن زوجها رفض، يبدو أنه شعر بالغيرة من عمر من كثرة ما كتبت له زوجته عنه.

ومع طول بقاء سالي مع عمر في بيت فرنسا الواسع، أنفرد عمر بالخادمة سالي، وحدث بينهما ما يحدث بين رجل وامرأة.

لم تخبر سالي سيدتها، كما لم تشعر السيدة بالتغيرات التي طرأت علي سالي، وجاء المخاض لسالي فجأة وهي في الباخرة في طريقها الي الأقصر مع سيدتها، ووضعت سالي طفلها.

أعترف عمر بالذنب، وأخبر سيدته أن سالي هي التي راودته عن نفسه، وأسرع إلى الشيخ يوسف ليزوجه من سالي، كما يفعل التائبون عما يرتكبون الإثم، قام الشيخ يوسف بتأنيب عمر تأنيبا شديدا، وقال له:

لقد سودت وجوه المسلمين بما اقترفته في حق نساء كان يجب عليك أن تدافع عنهن .

وبالفعل عقد قرانه عليها أمام الشيخ يوسف، وقالت لوسي إن الشيخ يوسف أخذ الطفل بين يديه، وتسجل لوسي في خطابها إلى زوجها أنها رأت فيه منظرا من مناظر الإنجيل حيث كان المسيح عليه السلام يأخذ الأطفال بين يديه.

المهم أن عمر حلاوة عمل كل ما أستطاع حتى يبيض وجهها، واعترف بولده..

الي هنا والأمر عادي جدا.

ولكن المشكلة التي أطلت بوجهها تتلخص في أن عمر كان متزوجا من زوجة أخري هي مبروكة، كان قد تركها في الإسكندرية.

سالي من جانبها لم تهتم بما حدث في أول الأمر، وكانت لا تزال على عقيدتها المسيحية التي لا تجيز لها ان تتزوج من رجل متزوج، وطلبت الطلاق، ولكن عقيدتها المسيحية أيضا تحرم الطلاق.

كانت لـوسي قـد أعـربـت عـن نيتها في اصطحاب عمر معها إلى بريطانيا. وأوصت زوجها بذلك. لذا فقد أشارت إحدى السيدات الإنجليزيات علي لوسي بأن تطلب من عمر أن يطلق زوجته الأولي مبروكة، لأجل أن يكون أسرة إنجليزية، ولكن لوسي رفضت السيدة لوسي هذا الحل على أساس ان مبروكة لا ذنب لها فيما حدث.

على كل حـال فقد أرسـل الطفل الذي وضعته سالي إلى مبروكة لترعاه، وطلقت سالي من زوجها عمر، والتحقت بخدمة جانيت ابنة لوسي في بريطانيا.

كانت لوسي حانقة على خادمتها سالي من عدة جوانب، فمن ناحية أنها أخفت عنها حملها، وفاجأتها بالولادة. أما الجانب المهم فيبدو أن لوسي دوف جوردون قد أحبت عمر. وشعرت بالغيرة لأجل هذا حنقت علي سالي،

وكتبت إلى زوجها تشرح له ما حدث وتقول إن عمر حاول جهده أن يقاومها، وأنه بعد الأسابيع الأولي حاول أن يفصح لها عن الأمر، ولكن سالي رفضت فكرة الـزواج، كما رفضت أن تبلغ سيدتها. وقد تملك اليأس القاتل عمر، وطلب من سيدته لوسي أن تضربه، وكان دائم البكاء أمامها.

ولكن زوج لوسي يشعر بالغيرة أيضا، ولم يعجبه هذا التعاطف بين زوجته وعمر ومنعها من اصطحابه إلى بريطانيا في المرة القادمة.

يبدو أن علاقة لوسي بعمر تعدت حدود الخدمة، وفي أثناء رحلتها للصيف من الأقصر إلى القاهرة في مايو 1865وهي مارة بمدينة المنيا حيث فاجأها التهاب في الغشاء البلوري وكتبت إلى زوجها:

وإذا لم أكن قد أحببت عمر فإنه ينبغي أن أحبه الآن، فقد قام بتمريضي خيرا من أي تمريض لقيته من قبل، وكان مطواعا وماهرا بقدر ما كان رفيقا بي، وأعتقد انه أنقذ حياتي حينما عاجلني بكؤوس الهواء على الطريقة العربية مستخدما في ذلك كوبا كبيرا ومشرط قديم من أمواسك ".

كما تحكي لزوجها عن عناية أصدقائها المصريين أثناء محنتها، فقد قرأوا القرآن الكريم من أجلها، وأوقدوا الشموع عن أم هاشم، ودعا المصلون في المسجد ليجزيني الله علي ما قدمت من فضل عليهم،

وعندما كشف عليها طبيبها الإنجليزي أخبرها أن الرئة اليسرى السليمة قد أصيبت بالالتهاب ، وان علاج عمر قد أنقذ رئتها من التلف.

وتشعر لوسي بقرب نهايتها، وتكتب الي زوجها أنها تنتظر نهايتها صابرة وسط قوم يشفقون عليها ويحبونها فتشعر بينهم بالراحة. وتخبره ان الناس يعطفون عليها، فقد حفر لها القاضي قبرا ليدفنها فيه بين أهله:

إذا لم يقدر لي البقاء، فأرجوك ألا تنسي عمر فقد أبدي نحوي عناية عطفا لا يبديهما إلا الأبناء للأمهات. وهو يقدم لك شكره من صميم الفؤاد ويرجوك أن تظل السفينة مسجلة في القنصلية بإسمك، لكي يستعملها ويستفيد منها، وقد عينه المير ترجمانا خاصا له، ولكنه مسكين "

وتخبر زوجها في رسالة أخري بأن عمر نحر شاه نذرها، أما مصطفي ومحمد فقد ذبح كل منهما شاتين فدية لحياتها، وعقد كل الدراويش حلقتين للذكر في خيمة وراء سفينتها، وطبلوا بالطبول وانشدوا الأناشيد ليلتين متعاقبتين داعين المولي أن يشفيني، وصام كل من على المركب شهر رمضان صياما نقيا خالصا. أما الناس في إسنا فقد استأذنوا أن يلمسوني حتى تحصل لهم البركة، وكل واحد من هؤلاء كان يرسل الي خبزا لطيفا وخير ما عندهم من الزبد والخضر ولحم الضأن، وهم الآن أكثر ما يكونون عطفا علي، وأنا لا أستطيع أن انفعهم بشئ.

غير أن لوسي عندما تتحدث عن الآثار المصرية فإنها شان كل الأوروبيين تري أن تلك الآثار مستباحة لمن يمد يده فقط ويأخذها. ولا تمنع نفسها هي أيضا من سرقتها.

وتذكر السيدة أنها التقت بأحد العمال المسنين الذي عمل مع بلزوني (مكتشف مقبرة سيتي الأول) بوادي الملوك، فقد كتبت لزوجها أنها تهديه تمثال سبع أثري، واعترفت في الرسالة بسرقته قائلة:

" لقد سرقته من أحد المعابد لأجلك، فقد وجدتهم يستخدمونه موطئا لأقدامهم كي يعتلوا ظهور حميرهم، وقد سرق فلاح لأجلي خاتما فضيا جميلا التقطه من بين أنقاض الحفائر، وقال لي: لا تخطري به مرييت (مدير الآثار) أنت أولى به من مرييت لأنه إذا أخذه سيبيعه للفرنسيين، ويستولي على ثمنه، ولو لم أسرقه أنا لسرقه هو، لذا أخذت الخاتم لنفسي بكل هدوء.

الغريب أن لوسي مثلت بروفة للموت، وكما يقوم الممثلون بتجربة أدوارهم، فغابت عن الوعي ليلة كاملة، وأفاقت في الصباح.

وبهد ان اشـتـدت عليها وطـأة المـرض وشعرت أنها النهاية. كتبت إلى زوجها يوم 9 يوليو 1869 آخر رسائلها، وهي الرسالة رقم 131. من حلوان، تطلب منه ألا يبتئس، وألا يفكر في الحضور تقول فيها:

... يتم تمريضي بأقصى ما يُستطاع، الريسان الخاصان بي (رمضان ويوسف) قويان وعطوفان، وعمر جدير بإعجاب. كما هو دائمًا، تشملني متاعب في الجسد فلا أحب أن يراني أحد آخر، السيئ هو أني ما زلت قوية في بعض الأحيان. لقد شاهدت موتي منذ يومين وعدت من جديد بعد ان امضيت الليلة كلها في حساسية سديدة. أكرر أنه لن تتم العناية بي في أي مكان أفضل من طاقمي من البحارة الخيرين المحبِّين.

وفي منتصف الليل طلبت بطانيات تتدثر بها، وفي الثانية صباحا طلبت القهوة باللبن، ودخل عمر والبحارة إلى مقصورتها، وقبلتهم واحتضنتهم، وماتت في مقصورتها في سفينتها في الفجر. وكانت سفينتها راسية في مياه نيل حلوان.



يكتب:
د. أحمد الجوّة *

الحداثة: الأسس ومحاولات التوطين

1 - في الحدّ وضبط المجال

يعسر حقّا تقديم تعريف دقيق وشامل للحداثة وتحديد المجالات التي تتحرّك فيها لأنّها مجال بالغ الاِتّساع والتنوّع بل إنّ بعض الدّارسين لها تحدّثوا في "معضلة الحداثة" والدّليل على ذلك ما ذكره مؤلّفا "فلسفة الحداثة" في الفصل الأوّل من كتابهما وممّا جاء فيه قولهما: "الحداثة معضلة يعيشها الفرد اِجتماعيّا واقتصاديّا وسياسيّا، ولكنّه لا يستطيع الوعي بها والتفكير في مقوّماتها ومستَتْبعاتها بدون الاِنزلاق في الحيرة والقلق والتخوّف".

ومعضلة الحداثة في تقدير المؤلّفيْن متعدّدة الوجوه بسبب الاِنفصال في نمط تصوّر الذّات إدراكا وفعلا، وفي نمط تصوّر الزّمن بما أنّ التّاريخ لم يعد له بعدٌ واحد ونهج واحد لأنّ التحديث صار مرتبطا بزمن المستقبل وبالتقدّم، وبما أنّ الحداثة اِقترنت بالعقلانيّة وبما استتبعها.

ولـمّا خصّص "هـنري لوفيفر" التمهيد الحادي عشر في كتابه للإجابة عن سؤال: ما الحداثة؟ تابع تطوّرات هذا المصطلح اِنطلاقا من العصر الوسيط الأوروبي، ورأى أن الحداثة مسألة إشكاليّة، وأنّها تعقّدت أواخر القرن الثامن عشر بسبب ما عرف بالصّراع بين القدامى والمحدثين الّذين وقفوا إلى جانب الأنوار وقد احتدّ هذا الصّراع بين الكلاسيكيّين والرّومنطيقيّين.

ولقد توقّف مؤلّف هذا الكتاب عند تفكير كارل ماركس بين سنتي 1840-1845 وهو تفكير خاصّ بالحديث وبالحداثة في المجتمع البورجوازي الّـذي شهد النموّ الاِقتصادي وإرساء النّظام الرّأسمالي وما كان لكلّ ذلك من انعكاسات سياسيّة.

وإذا وجّهنا الحداثة وجهة الفنّ نبّهنا إلى ما يؤكّده الدّارسون من ريادَة الشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821-1867) الّذي كتب نصّا عنوانه "رسام الحياة الحديثة". لقد نقل هنري لوفيفر عددا من أفكار هذا الشاعر الحداثيّ ومنها أنّ الحداثة هي الاِنتقاليّ والعابر وبأنّها نصف الفنّ الّذي يشكّل الأزليّ المتغيّر نصفه الثاني وهـذا ما يؤكّد الجدل المستمرّ بين القديم والجديد، والصّراع الدّائم بين الموروث والمستحدث.

وليست الحداثة طفرة أو انفجارا وإنّما هي حركة وحركيّة مجتمعيّة وذهنيّة كانت لها إرهاصات وممهّدات ذكر منها "الزواوي بغورة" اِكتشافَ العالم الجديد سنة 1492 وثـورةَ كـلّ من كوبرنيك (1473-1543) وغاليلي (1564-1642) على النّظريّة التقليديّة للطّبيعة والعالم، وظهورَ النزعة الإنسانيّة التي مجّدت قيم الفرديّة وحريّة الإنسان، والإصلاح الدّيني على يد مارتن لوثر، المصلح الألماني (1483-1546) الذي بنى رؤية الخلاص بالإيمان وحده، والعقلانيّة التقنيّة التي أتاحت بفضل الاكتشافات العلميّة السّيطرة على الطّبيعة وتطوير حياة الفرد والمجتمع.

لقد وعت الحداثة الزّمنَ وعيا عميقا ولهذا يمكن تعريفها بأنّها تعبير عن الوعي بالزّمن وبقيمة الوقت الّـذي صار مقياسا لكلّ نشاط وهذا ما أكّده الفيلسوفان هيغل ويورغن هابرماس الّذي قدّم الحداثة بما هي "الوعي بالمرحلة التاريخيّة التي تقيم علاقة مع الماضي من أجل أن تفهم ذاتها، باعتبارها نتيجة لنوع من الاِنتقال أو العبور من الماضي إلى الحاضر".

لقد خصّص الــزواوي بـغـورة الفصل الخامس في كتابه "التحليل التاريخي للتنوير" فتوقّف عند فلسفة "ميشال فوكو" من خلال عدد من مؤلّفاته (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي 1961 - الكلمات والأشياء 1969 - المراقبة والمعاقبة 1975 - إرادة المعرفة 1976...). والمهمّ بالنسبة إلينا هنا هو أنّ التنوير تميّز بصعود البورجوازيّة اِقتصاديّا، واللّيبراليّة سياسيّا، والنّزعة النّقديّة فلسفيّا والتقدّميّة تاريخيا، وممّا ذكره هذا الباحث خاصّا بالخلفيّة التّاريخية للتّنوير أنّه استفاد من الفلسفة العقليّة التجريبيّة التي أسّسها "رنيه ديكارت" و"فرانسيس بيكون" وأنّ التّنوير تبلور اِبتداءً من صدور كتاب "جان لوك" وهو بعنوان "مقال في الفهم البشري" سنة 1690، وانتهاءً بصدور "نقل العقل الخالص" لإيمانويل كانط" سنة 1781.

التّحديث والحداثة واختلاف الأصل عن النسخة المصوَرة

قد يذهب الظنّ إلى أنّ التحديث مرادف للحداثة غير أنّهما ليسا بمرادفين، وتساعدنا اللغة الفرنسيّة على تبيّن الفروق بينهما. إنّ التحديث يقابله لفظ Modernisation، والفعل الّذي أخذ منه الاِسم Moderniser دالّ على عمليّة تحويل ما هو قديم إلى ما هو عصريّ وجديد وهذا ما يتّصل بوسائل الإنتاج في الفلاحة مثلا حين تُستبدل الأدوات القديمة لخدمة الأرض بالآلات الميكانيكيّة،



ويتّصل أيضا بأساليب التعليم حين يرام تعصير التدريس بالتعويل على الإعلاميّة والحواسيب والبرمجيّات.

لقد نبّه محمّد أركون إلى الاختلاف بين الحداثة والتحديث في المجتمعات العربيّة الإسلاميّة فاعتبر التحديثَ "مجرّد إدخال للتقنية والمخترعات الحديثة (بالمعنى الزّمنيّ للكلمة) إلى السّاحة العربيّة الإسلاميّة، نقصد إدخال المخترعات الأوروبيّة الاستهلاكيّة وإجراء تحديث شكليّ أو خارجيّ لا يرافقه تغيّر جذريّ في موقف المسلم للكون والعالم" وأمّا الحداثة "فهي موقف للرّوح أمام مشكلة المعرفة. إنّها موقف للرّوح أمام كلّ المناهج التي يستخدمها العقل للتوصّل إلى معرفة ملموسة للواقع".

وقد ذكر أركون أنّ أنصار التيّار الإيديولوجي "الإسلامي" الحاليّ موجودون في الكليّات العلميّة والطبيّة في الجامعات ممّا يدلّ على أنّهم يتعاملون مع التقنية والمخترعات والأجهزة دون أن يأخذوا روحها أو بالأحرى الرّوح العلميّة والفلسفيّة التي تَرْبُض وراءها أو التي أدّت إلى إنتاجها. ويمكن الِاستدلال على هذه المفارقة لدى عدد كثير من مستعملي تلك الأجهزة بما يشحنون به هواتفهم النقّالة من أذان أو أدعية دينيّة تسمَعُ عندما يُهاتفهم أحد، أو بما نجده في قاعة الِانتظار في عيادات بعض الأطبّاء حين يتخيّرون من القنوات التلفزيّة التي تبثّ تلاوات القرآن من فتح العيادة إلى موعد غلقها إضافة إلى اقتصارهم في تجميل حيطان العيادة بلوحات كتبت عليها آيات القرآن وأسماء الله الحسنى في ضروب من إشعار الحرفاء بقوّة التديّن.

ولما رام أركون مزيدَ الإبانة عن الفرق بين الحداثة والتحديث ميّز بين نوعين ممّا سمّاه الانغماس في الحداثة: الِانغماس في الحضارة الماديّة والحداثة الماديّة الِاستهلاكيّة، والِانغماس في الحداثة الفكريّة والعقليّة، وقدّم مثالا على ذلك ما وقع في الجزائر بعد اِستقلالها سنة 1962 لما انخرطت في مجال الصناعة الثقيلة ولم تَقم بتأسيس مخابر الفيزياء والكيمياء والمدارس الكبرى للرّياضيّات قصد إدخال الشباب الجزائري في المسار العلميّ الّذي أدّى إلى الصّناعة. وأمّا المثال الثاني الدّالّ على الِانغماس في الحداثة الماديّة فهو ما وجد في منطقة الخليج العربي "فالجامعات تمتلك الآلات الأكثر حداثةً (أجهزة المعلوماتيّة مثلا) ولكن هل هذه هي الحداثة العقليّة والفكريّة؟ بالطّبع لا".

لقد نفى أركون وجود هذه الحداثة لانعدام المناهج الحديثة لنقد الوثائق في الدّراسة التّاريخيّة ولهيمنة الإيديولوجيا وسيطرة الإسلام الأرثودكسي على الآراء والمناهج والعقول بشكل شامل، وخلص إلى القول "نلاحظ طلاقا فظيعا ومخيفا بين الحداثة الماديّة المستوردة بسهولة (أو بسيولة) البترُودولار، وبين الحداثة العقليّة شبه المنعدمة تماما".

إن المقارنة بين الحداثة الغربيّة التي أسّسها الفلاسفة والعلماء وأصّلوها في بلدانهم،



و"الحداثة العربيّة" المستجلبة إلى الأقطار العربيّة قصد توطينها تؤول إلى تبيّن الاِختلاف العميق بين الوجه والقفا أو بين الصّوت والصّدى وهذا ما قصده "فيصل درّاج" في مقال مطوّل عنوانه "ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة".

أكّد الباحث أنّ الحداثة الغربيّة حقّقت إنجازاتها في فصل لا مساومة فيه بين القديم والحديث فكان وأدُ اللاّهوت وتمرّد العقل وفرض القطيعة المعرفيّة في مجال العلوم، في حين تبدو الحداثة الفكريّة للدّولة العربيّة "حكاية لا مرجع لها، ردّدها طيف لا يحسن الكلام"، وتبدو السّلطة مصرّة على أن تحمل في عباءتها الأزمنة التاريخية جميعا، ولا تلج الزّمن الحديث إلاّ إذا دخلته من باب قديم. "وفي مدى التّلفيق الّذي يستدعي الأزمنة ويطردها، يحضر الشّعار الموائم: الأصالة والمعاصرة أو الحداثة والتّراث، أو العلم والإيمان".

وهذا التأليف بين المختلف معدود في نظر فيصل درّاج "إيديولوجيا تلفيقيّة" تريد أن تذيب زمنين مختلفين في زمن ثالث هجين.

ولمّا فكّك هذا الباحث ثنائيّة العلم والإيمان رأى أنّ السلطة البانية لها لا تؤمن بالعلم ولهذا لا تقبل بحريّة البحث والاِكتشاف، ولا تسعى إلى تحويل العلم قوّةً منتجة، وتكتفي باستيراد السّلع والتّقنيات الأجنبيّة وتشجّع سلوك الاستهلاك بدل سلوك الإنتاج وثقافته.

وإذا كانت الحداثة الغربية قد شرّعت للحرية ولحقوق الإنسان والمواطنة وأسّست الدّيمقراطيّة فإنّ "الحداثة العربيّة" لا تنتج إلاّ وعيًا مقموعا، والدّولة التسلّطية لا تنتج إلاّ إنسانا مقموعا فتبدو الحداثة داخلها جسما غريبا. وبدل أن تؤدّي ثنائيّة العلم والإيمان إلى إحلال المثقّف منزلته المستحقّة ومكانته الطّبيعيّة فإنّها تؤدّي إلى "تراجع المثقّف الحديث وبعد تراجع المثقّف عاد الشيخ القديم وبصيغ مختلفة إلى أن أصبحت الجامعة كيانا قلقا".

لقد فكّك فيصل درّاج تلك الثنائيّات التي توهم بالحداثة وتوطينها في المجتمعات العربيّة فاعتبر أنّ ثنائيّة العلم والإيمان تشوّه كلا منهما وتفسده لأنّ هذه الثنائيّة تعكس صورة الإيديولوجيا التّلفيقيّة بامتياز ذلك أنّ العلم لا يتّصل بالسياسة العلميّة والجامعة والمختبر والمصنع بل يقتصر على استيراد السّلع والتقنيات الأجنبيّة، وأمّا الإيمان "فإنّه يخضع للتحوّلات التي تفرضها الإيديولوجيا التّلفيقيّة" بما أنّ النصّ الدّيني ينتقل من حقل الاِجتهاد المتنوّع والمفتوح ليغدو عنصرا من عناصر الإيديولوجيا السّلطويّة وبما أنّ النصّ الدّيني يخسر اِستقلاله الذّاتيّ ويتحوّل الدّين إيديولوجيا دينيّة.

لقد ذكر فيصل درّاج "الموجات الثقافية الواصلة من أوروبا إلى بلاد العرب (القوميّة – الوجوديّة – الماركسيّة – البنيويّة...) ولمّا تناول "الحداثة العربيّة المتأخّرة" أكّد أنّها "تخلط بين التملّك المعرفيّ و"الموضة الفكريّة" وبين المعرفة الكونيّة والتسليع الثّقافيّ"، وأنّها تمارس ما سمّاه "الاِلتقاط الموسميّ للموجات الثقافيّة الأوروبيّة".

ولئن أنتج "اِصطياد الأمواج الثقافيّة" مساهمات جليلة أخذت سمة المشروع العلميّ كما في كتابات عبد الله العروي وسمير أمين ومهدي عامل وفؤاد زكريّا وياسين الحافظ وغيرهم "فإنّ الحداثة الرثّة تأخذ بمنهج الإيديولوجيا الثقافيّة العالميّة" أو بأوهامها وتستقبل مقولات ما بعد الحداثة في سياق لم يتهيّأ للحداثة بعدُ ولم تكن داخله تجربةً حيّة.

والمثال الّذي عوّل عليه فيصل درّاج للاِستدلال على بؤس ما بعد الحداثة العربيّة هو كتاب "أوهام النّخبة" لعلي حرب الّذي ما انفكّ يدكّ مواقف المثقّف، ويفكّك القضايا مستهديا بفلسفة التّفكيك وبمقولات



"ليوتار" الثّائرة على الحداثة ومنجزاتها الماديّة والفكريّة.

واصطيادُ الأمواج الثّقافيّة بحسب عبارة فيصل درّاج عمليّة آيلة إلى ضرب من النّسخ والفسخ بسبب الفروق الهائلة بين ليوتار وعلي حرب بما أنّ الأوّل عاش عصر الأنوار في جميع مظاهره التي أدّت إلى أزمة فكريّة وقيميّة وأملت عليه نقض العقلانيّة والتنوير والتقدّم وبما أنّ الثاني محمول برياح "الإيديولوجيا العالميّة" التي تجعله يُعلي الزّمن الكوني على الزّمن المحلّي الضيّق، ويطرد التّنوير وينبذ التقدّم مكتفيا بالحدس، ويدعو "إلى تفكيك ما لا يحتاج إلى تفكيك لأنّه لم يعرف الوحدة أصلا".

وما يبدو استجابةً للحداثة وسعيا إلى استقدامها وتوطينها في البلاد العربيّة في ضروب من "الاِشتقاق" مسألةٌ تناولها أيضا جابر عصفور في مقال وسمه بـ"إسلام النفط والحداثة" وقد استهلّه بتلخيص مركّز لما تحدّث به فؤاد زكريا في "البتروإسلام". وكاتب هذا المقال يحدّد هدفَه وهو "التوقّف عند هذا الإسلام النّفطي من حيث الآلية التي يستجيب بها إلى الحداثة والكيفيّة التي تستند بها هذه الآليّة إلى أصول فكريّة قارّة".

لقد نبّه جابر عصفور إلى أنّ أوّل ما يتعيّن تأكيده هو أنّ "إسلام النّفط يمتح من المخزون النّقلي (الاِتباعيّ) الّذي ظلّ معاديا للحداثة طوال عصور التراث، ويؤسّس علاقة متميّزة بفكر الحنابلة الّذي تمثّله كتابات ابن الجوزي وابن تيميّة بوجه خاص".

لقد فكّك جابر عصفور المستندات الفقهيّة للذّهنيّة الاِتباعيّة وخاصّة ما تعلّق منها بالإحداث والبدعة في التأويل النّقلي الّذي يمجّد المتقدِّم وأعماله، ويقدّس الأصلَ ويُقرّ خطيئة الإنسان وحاجته إلى إرادة متعالية تحميه وتنجّيه، وهذا التأويل يُصدر الفتاوى الرافضة لاختلاط الرّجل بالمرأة ويعتبره ذا تأثير كبير في انحطاط الأمّة وفساد مجتمعها.

والمتحصّل من تقصّي الأفكار والمواقف الحنبليّة المهيمنة داخل مجتمع النّفط هو رفض الحداثة وقمعها حفاظا على عروة الإسلام وحماية النّفس من البدعة والاِبتداع بما هما ضلال مهلك. وقد تدعّم هذا الرّفض للحداثة بعد اِنكسار المشاريع الفكريّة الحداثيّة التي عرفتها بعض الدّول العربيّة (الشيوعيّة – القوميّة – الاشتراكيّة...) بسبب هزيمة العرب في حرب 1967، فصارت الدّعوة المرفوعة هي "الإسلام هو الحل" خاصّة بعد انتصار الثورة الإيرانيّة سنة 1979.

أسلمة الحداثة / تحديث الإسلام

يمثّل هذا العنوان وجها آخر للثّنائيّات التي استخدمها الباحثون العرب للنّظر في العلاقة بين الأنا والآخر وفي إمكان التوفيق بين الأصيل والدّخيل. لقد وجدنا هذا العنوان المنطوي على مفارقة في المحاضرة الثالثة من المحاضرات التي ألقاها محمّد أركون على طلبة الدّراسات العليا بجامعة السوربون وهي بعنوان "تحديث الإسلام أم "أسلمة الحداثة؟" كما وجدناه في كتاب "الإسلام والحداثة" لعبد المجيد الشرفي وذلك في بداية القسم الثاني وعنوانه: أسلمة الحداثة أم تحديث الإسلام؟ وقد ذكر مؤلّفه في الفاتحة أن أصل هذا الكتاب دروس ألقيت على طلبة المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر سنة 1987 وأُدخل عليها بعض التنقيح والزيادة. وأمّا محاضرات أركون فلا يحدّد "هاشم صالح" مترجمُها الموسمَ الجامعي الّذي ألقيت خلاله وإنّما ذكر في خاتمة عمله هذا التاريخ باريس في 18-1-1989 الّذي يشير إلى الفراغ من نقل المحاضرات إلى العربيّة.

إنّ ما بدا مفارقةً في العنوانين أمرٌ يزول إذا استندنا إلى ما قاله أركون بخصوص الإسلام: "في الواقع إنّ الإسلام نفسه كان يمثّل حداثةً. كلّ

الحركات التاريخية الكبرى كانت تمثّل الحداثة في عصرها" وقد ميّز أركون بين إسلام التقليد حاضرا وإسلام الحداثة قديما وأكّد أنّ الإسلام "في لحظة انبثاقه كان يمثّل لحظة حداثة بدون شكّ، أي لحظة تغيير وتحريك لعجلة التاريخ". وعقد مقارنة بين إسلام البدايات زمن النبيّ "وكان يمثّل حركة تاريخية مندفعة بكلّ قوّة وانطلاق، وعلى جميع الأصعدة"، وإسلام من سمّاهم "حرّاس الأرثوذكسية" من الفقهاء والعلماء أي موظّفي القداسة بعبارة ماكس فيبر، وقد تحوّل بسببهم الإسلام من "طاقة تغييرية إنبثاقيّة إلى تصوّر ثابت وثبوتيّ للحقيقة".

وحرّاس الأرثوذكسية الذين يسيّرون أمور الشعائر والطّقوس والعبارات هم دعاة أسلمة الحداثة والثقافة والحضارة الماديّة التي تغزو المسلمين وهذه عمليّة عسيرة حقّا غير أنّ "موظّفي القداسة" يستسهلون الأمر. "وعندما نسألهم: ولكن كيف نؤسلم ذلك، وباسم من أو باسم ماذا؟ يُجيبون فورًا: الأمرُ واضح، باسم الإسلام الصّحيح المعروف للجميع أي باسم الأرثوذكسيّة".

لقد نبّه أركون إلى أنّ أسلمة الحداثة بحاجة إلى دراسة نقديّة داخليّة لمعرفة تشكّل الإسلام واشتغاله في التاريخ عبر العصور، ونبّه أيضا إلى أنّ ما يقوله الخطاب الإيديولوجي "الإسلامي" ليس مقنعا لأنّه يُروّج عددًا من الحقائق السّوسيولوجيّة التي يتعيّن تغييرُها.

وإذا بدا تحديث الإسلام ضرورة تاريخيّة تعيّن -حسب أركون- الإنطلاق من ساحة الحداثة العقليّة والفكريّة "لأنّ الحداثة أضافت مشاكل جديدة لم تكن تطرح سابقا ولأنّها افتتحت منهجيّات جديدة تتيح لنا توسيع حقل المعرفة دون إدخال يقينيّات دوغمائيّة تعسّفيّة".

وتحديث الإسلام يتطلّب إنفتاحا في التّفكير وقبولا لحقيقة أساسيّة ركّزتها الحداثة العقليّة هي نسبيّة الحقيقة وهذا يتعارض مع القول بوجود الحقيقة المطلقة السّائدة في كلّ الأوساط الدّينيّة، كما يتطلّب هذا التحديث القدرةَ على قراءة النّصوص التأسيسيّة للإسلام والمسيحيّة واليهوديّة قراءةً صحيحة بعيدة عن القراءة المؤدلجة.

وليست الحداثة سلعةً أو موضة يسهُل إستيرادها بسرعة ويتمّ تقليدها ولهذا نبّه أركون الطّلبة قائلا: "ينبغي ألاّ تستخدموا الحداثة بشكل ميكانيكي آلي وألاّ تستعيروا قوالب هذه الحداثة وتطبّقوها كما هي على ثقافة أخرى وتراث آخر".

لقد استدلّ أركون على خطر ذلك الإستعمال للحداثة بما كان من تطبيق آليّ للمنهج الماركسي أو البنيوي أو التحليل النفسيّ الفرويديّ وغير الفرويديّ على الثقافة العربيّة والأدب العربي.

والسّؤال المنهجيّ الكبير الّذي تواتر طرحُه في محاضرة أركون هو: من أين نبدأ في دراسة موضوعنا الأساسي، من الإسلام أم من الحداثة؟ والمتحصّل من أفكاره أنّ العمليّة مزدوجة: دراسة الإسلام من الدّاخل وتتبّع مساراته التاريخية دون إقحام لما ليس من جوهره، ومعرفة الحداثة والفكر الحديث. ودراسة الإسلام من الدّاخل لا تعني التسليم بما يوجد في علم أصول الدّين وأصول الفقه واعتباره معرفة مقدّسة ولا تعني اعتبار الإسلام عقيدة منغلقة تتحوّل إلى "دوغما" لا تقبل النّقاش والقراءة المنفتحة. وهذه العمليّة المزدوجة الخاصّة بتحديث الإسلام وأسلمة الحداثة تتطلّب من الدّارسين جميعا اعتناق الإبستمولوجيا الجديدة أي نظريّة المعرفة الجديدة التي ترسّخت أو ما تزال تترسّخ شيئا فشيئا من خلال العلوم الإنسانيّة العديدة التي تنظر إلى الإنسان في مشروطيّته الماديّة دون أن تميّز إنسانا على إنسان آخر بسبب العرق أو الدّين أو اللّغة....

عصر الحداثة التي يحتكرها الغرب ويسعى إلى فرض هيمنته الكونيّة؟ !

ذاك هو المشروع الفكري والحضاري الّذي قدّمه محمّد أركون في سلسلة محاضراته وفي أعمال أخرى فهل يختلف عبد المجيد الشرفي في طرحه لهذه الإشكاليّة الخاصّة بالإسلام والحداثة؟

خصّص المؤلّف مقدّمة هذا الكتاب لتحديدات مفهوميّة تخصّ الإسلام والحداثة وعلاقة الإسلام بالحداثة، ونبّه إلى أنّ الحداثة لم تقتحم الفكر والمجتمع والمؤسسات بفضل تطوّر ذاتي مماثل للتطوّر الّذي أدّى إليها في الغرب، وذكر أنّ لقاء المسلمين بالحداثة كان في شكل صدمة "حين أفاقوا على بونابرت يغزو مصر ثمّ على القوى الاِمبريالية الأوروبيّة تحتلّ البلاد العربيّة الواحدة تلو الأخرى".

لقد كان هذا اللّقاء - الصّدام حاملا حضارة جديدة وأنماطا حربيّة واقتصاديّة وقيما ثقافيّة لا عهد لهم بها. ولمّا تساءل المؤلّف عن دور الإسلام في هذه القضيّة اعتبره دورًا مزدوجا: "دور العائق دون تبنّي الحداثة ودور الحافز على رفع التحدّي الّذي يمثّله الغرب الغازي في نفس الوقت".

ووقوف الإسلام عائقا في وجه الحداثة سببه أنّ كلّ تغيير يطرأ على بنية المجتمع يبدو كأنّه تنكّر للإسلام خاصّة لأنّ الدّين كان متغلغلا في المجتمع وكان ممثّلوه والناطقون باسمه يرفضون كلّ مساس به ويعتبرون ذلك تهديدا له وتشويها لجوهره في أفضل الحالات.

ممّا ورد في تحديد الإسلام أنّه ينتمي إلى ما اصطلح على تسميته بمجموعة ديانات "الوحي النبويّ" وأنّ المعتنقين له يتجاوزون مليارا من البشر، وأنّه نظام قيم وأنّ المسلمين بعد انقطاع الوحي صاروا يعيشون "الوضع التأويلي"، وأنّ رجال الدّين من فقهاء ومحدّثين ومفسّرين ومتكلّمين قد لعبوا دور السّلطة الكنسيّة المحدّدة للإيمان القويم والمشهّرة بالمخالفين. وأمّا تحديد المؤلّف للحداثة فقد عوّل في بدايته على كتاب هنري لوفيفر "مدخل إلى الحداثة" وجعل مفهومها دالا على المميزات المشتركة بين البلدان الأكثر تقدّما في مجال النموّ التكنولوجي والسياسيّ والاِقتصاديّ والاجتماعيّ، مهملا الثورة الفكريّة والثقافيّة، وذكر أنّ أهمّ ما يميّز المجتمعات التي تتّسم بالحداثة هو قدرتها على الاِبتكار والتغيير، وأنّها نمط حضاريّ يختلف جذريا عن الأنماط الماضية أو التّقليديّة.

حدّد الشرفيّ المقصود بأسلمة الحداثة هذا التحديد "إن أسلمة الحداثة قد تعني



إضفاء لبوس إسلاميّ على أمور لم تنشأ في وسط إسلاميّ وليست نتيجة تطوّر ذاتي للفكر والمجتمع الإسلاميّين". وأمّا أشكالها فهي:

- البحث في التراث والتاريخ عن ممارسات مماثلة لما في الحداثة الغربيّة. ولم يذكر المؤلّف أمثلة لهذا البحث ويمكن أن نشير إلى بعض القراءات التي تجعل المعتزلة وابن المقفع وابن رشد ممثّلين للعقل والعقلانيّة وهما من ركائز الحداثة.

- نفي الخصوصيّة الغربيّة عن القيم والعلوم والمخترعات التي أنجزها العرب وتُمثّل نحن لذلك بما قام به بعض الدّارسين العرب من جهود لإثبات المساهمة العربيّة في تاريخ المعرفة الكونيّة كأن يُعد ابن خلدون مؤسّسا لعلم الاِجتماع.

- التوفيق بين تلك القيم والعلوم والمخترعات والمبادئ الإسلاميّة ومنها الحثّ على طلب العلم ولو في الصّين والإعلاء من شأن العلماء في القرآن.

- محاولة اِنتقاء الأصلح ورفض الفاسد من الحضارة الغربيّة أو قبول المنجزات الماديّة دون الأسس الفلسفيّة التي قامت عليها تلك المنجزات، ويذكّرنا هذا بما تحدّث به أركون من انغماس في الحضارة الماديّة والحداثة المادية الاِستهلاكيّة دون الاِنغماس في الحداثة الفكريّة والعقليّة، ويذكّرنا هذا أيضا بما تحدّث به المصلح خير الدّين التونسي في كتابه "أقوم المسالك إلى أحوال الممالك" خاصّا بالاقتباس واشترط أن يُقتصر فيه على ما يكون بحالنا لائقا ولنصوص شريعتنا موافقا.

ذاك أمر الأسلمة للحداثة وأمّا تحديث الإسلام فله أنصار متحمّسون وخصوم معادون: "يدعو له من يميّز بين الدّين وفهم الدّين ويعارضه من لا يرى في الإسلام سوى بعده الإلاهي المفارق".

ولم يشأ الشرفي -ظاهريّا- أن يكون طرفا في هذه القضيّة الشائكة وإنّما رام معرفة الدّوافع الظّاهرة والخفيّة إلى قبوله أو رفضه من ناحية، وبالخصوص معرفة المضامين التي يقحِمها هؤلاء وأولئك في حديثهم عن الإسلام من ناحية أخرى".

حين نقارن بين ما قدّمه كلّ من محمد أركون وعبد المجيد الشرفي في هذه القضيّة المعقّدة سنجد لديهما تفكيرا رصينا واشتراكا في السّعي إلى فهم الإسلام وإلى تطوير مساره نحو الأفضل وفي الإلمام بتاريخ الإسلام وراهنه الشّائك وبمقولات الحداثة. لكنّ هذا الاِشتراك في عقلنة الإسلام وتفهّم التّراث في سائر مجالاته لا يحجب عنّا ما بدا تميّزا لأركون في طرح المسائل واقتراح الحلول الممكنة.

وأوّل ما بدا لنا مميّزا لتفكير أركون تنبيهُه إلى تاريخيّة الإسلام وحركيّته واتجاهات من ينتمون إليه ويدافعون عنه. إنّه لمّا تناول حداثة الإسلام أبان الفرقَ بين إسلام البدايات وزمن النبوّة وإسلام الرّاهن الّذي غلب عليه التقليد وحال ذلك دون اندراجه في سياق الحداثة. وتبدو صرامة أركون في نقده لمن سمّاهم "موظّفي التّقديس". فهم حين يدعون إلى أسلمة الحداثة والثّقافة الماديّة لا يبيّنون إلى ذلك سبيلا أو نهجا واضحا، بل إنّهم يعتبرون أنفسهم أوصياء على الإسلام الصحيح ويمعنون في التشبّث بالحداثة المادية الاِستهلاكيّة على نحو ما عليه الأمر في منطقة الخليج التي جعلت اليابان عل سبيل المثال أكبر مصدر للسيّارات والصّين ودولا أخرى أكبر منتج للمعدّات الاِلكترونيّة.

وأمّا المسألة الدّالّة على تعامله مع الحداثة الغربيّة فهي جديرة بالإبراز. لقد نبّه محمّد أركون في آخر المحاضرة الثالثة إلى الفرق بين الحداثة الديناميكيّة والواعية بما تفعله، وما يمكن اعتباره حداثة شكليّة تمثّلها الموضة والأزياء الدّارجة. وما نبّه إليه المحاضر سامعيه من استخدام الحداثة بشكل ميكانيكي ومن استعارة قوالبها وتطبيقاها على ثقافة أخرى وتراث آخر، يؤكّد الوعي العميق بمخاطر العولمة التي تروم نمذجة المجتمعات والشعوب والقضاء على ما لها من خصوصيّات.

ويبقى تفكير محمّد أركون في الظّاهرة الدّينيّة المانعة للحداثة تفكيرا سديدًا. لقد

فكّك الأنظمة اللاّهوتيّة في الإسلام والمسيحيّة واليهوديّة التي تستمدّ غذاءها من المخزون الرّمزي نفسه وعقد ما يسمّى بالدّراسة المقارنة للأديان التي تكشف عن الأنظمة الكليانيّة المكرّسة للاستبداد والنفي المتبادل، وقد تأتّى له ذلك بفضل الفكر التاريخي والعقلاني الحديث والإبستمولوجيا الجديدة.

وإبراز هذه المزايا العلميّة في محاضرات أركـون لا يعني أن نغمط كتاب "الإسـلام والحداثة" حقّه في تفكيك عناصر الفكر الدّيني لدى المسلمين في كامل القسم الأوّل. لقد فصّل عبد المجيد الشرفي القول في مسائل علم الكلام والتفسير القرآني والحديث النبويّ والفقه وأصول الفقه وتوقّف عند آراء المتضلّعين من تلك المسائل بإحالات دقيقة على مصادرها ومنها تبنّي قيم الحداثة في تفكير محمد عبده. والفائدة المحصّلة من العرض المفصّل لتلك المسائل في سائر العلوم الإسلاميّة هي تصنيف الدّارسين والإبانة عن اتجاهاتهم قديما وحديثا والبحث عن علاقات ممكنة بين الإسلام والحداثة ظهرت في القسم الثاني وقد خصّصه المؤلّف لمشكلة الحكم وقضيّة المرأة.

لقد تبسّط الشرفيّ في عرض أفكار الروّاد للفكر السياسي الحديث (الطهطاوي – خير الدّين التونسي – أحمد بن أبي الضياف) وهم الّذين دعوا إلى تجديد هذا الفكر بسبب الاطلاع على تجارب الحكم في أوروبا، وقدّم أفكار "التيار التحديثي" لدى علي عبد الرّازق الّذي أنكر أن تكون الخلافة جزءًا ضروريا من الدّين الإسلامي، ولدى عبد الحميد بن باديس وخالد محمد خالد الّذي دعّم أفكار علي عبد الرّازق.

وليس من شكّ في أنّ ما قدّمه المؤلّف خاصّا بهذا التفكير السياسي يمكّن من التمييز بين أنصار القدامة وأنصار الحداثة.

وأمّا الحيّز المخصّص لقضيّة المرأة ففيه تقديم لاتجاهات التفكير في هذه المسألة التي لا تقلّ أهمّية وخطرا عن "مشكلة الحكم". لقد بسط المؤلّف أفكار كلّ من رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده مبرزا ما تميّزا به عن التقليديّين بسبب الاِستناد إلى مرجعيّة ذات أصول ليبراليّة بالأساس تقرّ بضرورة تعليم المرأة، وبسط بوجه خاصّ أفكار قاسم أمين والطّاهر الحدّاد ومنها موقف الأوّل من مسألة الحجاب واعتباره حائلا بين الأمّة وتقدّمها ودعوات الثاني إلى تحرير المـرأة. والمستفاد من ذلك العرض لأفكار زعماء الإصلاح الاجتماعي الدّائر على قضيّة المرأة هو "تحول جذري من القيم السائدة في المجتمعات التقليدية (...) إلى قيم حديثة بلورتها الرأسماليّة الغازية والطّبقة البورجوازيّة المستفيدة منها" ولعلّ مفهوم حقوق الإنسان ومفهوم أولويّة الفرد من أبرز المفاهيم المستقدَمة من الحداثة الأوروبيّة.

وممّا خلص إليه عبد المجيد الشرفي وهو يرصد تيارات فكريّة عديدة من خلال مسألتي الحكم والمـرأة هو "أن الحداثة تسلك نحو الضمير الإسلامي سبلا ملتوية ليس من أبسطها إسقاط القيم الحديثة على التراث وتوظيفه توظيفا مباشرا أو غير مباشر لتمرير الحلول التي يقتضيها العصر".

والمؤلّف في خاتمة هذا الكتاب يُلمح إلى مشاكل الحداثة ويؤكّد أنّنا لا ينبغي أن ننتظر ما بعد الحداثة علّه يوفّر لنا مخرجا لأنّ ما بعد الحداثة ليس إلا مغالاة فيها، ولسنا نرى كيف تنتظر المجتمعات العربيّة الإسلاميّة ما بعد الحداثة والحال أنّها لم تضع أقدامَها على أرض الحداثة، وهذا يذكّرنا بما تحدّث به فيصل درّاج لما صاغ في مقاله "ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة" عنوان: "من رثاثة الحداثة إلى بؤس ما بعد الحداثة".

الخاتمة

أدرنا هذا البحث على الحداثة من جهة الأسس ومحاولات التوطين في الثقافة العربيّة المعاصرة فخصّصنا حيّزا ممتدّا لضبط هذا المفهوم الإشكالي ولهذا المجال المتشعّب الّذي رأى فيه بعض الدّارسين معضلة لها وجوه كثيرة.

إنّ الحداثة مسألة لها تعلّق بالتقدّم والعقلانيّة والتنوير والتقنية الحديثة وبالصّراع بين القدامى والمحدثين، ولم تنشأ الحداثة في شكل طفرة وإنّمـا كانت لها إرهاصات في كثير من الثورات التي شهدتها البشريّة والتي دعّمت ركائز الحداثة.

لقد ضبطنا عددًا من المفاهيم الدّائرة في جدول الحداثة وأوضحنا دلالاتها وأحلنا على الفلاسفة والمفكّرين الّذين كانت لهم مساهمات فعّالة في ترسيخ ركائز الحداثة.

ميّزنا لاحقا بين الحداثة والتحديث قصد الإبانة عن الاِلتباسات المحتملة بين المسألتين وانتهينا إلى أنّ الحداثة حركة وعي بالزّمان وبالتاريخ الحي وذهنيّة تستشرف الجديد والآتي، وأنّ التحديث عمليّة يغلب عليها الطّابع المـادي وهذا ما هو حاصل في عدد من البلاد العربيّة الإسلاميّة التي تستورد التقنيات والمخترعات الحديثة دون أن تستلهم القيم الجديدة التي ساعدت في ابتكارها وتطويرها.

إنّ الثنائيات الكثيرة التي راجـت في أعمال المفكّرين العرب – المسلمين من قبيل "الأصالة والمعاصرة" و"الـتراث والحداثة" و"العلم والإيمـان" -وهـي ثنائيّات يسعى أصحابها إلى توطين الحداثة في الفضاء الثقافي القومي- ثنائيّات لم تكن إجرائيّة دوما وقد صارت الحداثة بسبب هذا الدّمج مشوّهة واِشتقاقيّة خاصّة حين يقتصر الأمـر على استخدام تقنيات حديثة داخل فضاء ذهنيّ وثقافيّ موغل في التقليد يتوجّس من فكر الحداثة ومنجزاتها الاِجتماعيّة والسياسيّة التي طوّرت المجتمعات وجعلتها منفتحة ومتجدّدة.

تناولنا في غضون هذا البحث مسألة تبدو على قدر كبير من التشعّب والتهديد بالوقوع في المزالق ونعني بها "تحديث الإسلام وأسلمة الحداثة" وتوقّفنا مطوّلا عند ما قدّمه كلّ من محمد أركون وعبد المجيد الشرفي في هذه المسألة.

أظهرنا ما تميّز به أركون من تفكير في تحديث الإسلام ومن تنبّه إلى الفروق بين إسلام البدايات والإسلام الأرثودكسي الّذي حال دون تطوير الشريعة. لقد أبان هذا الباحث في الإسلاميّات اِستنادا إلى العلوم الإنسانيّة المستجدّة طبيعة ذلك الإسلام وعبّر عن موقفه من "أطروحاته" السلفيّة المنشدّة

إلى ما عُدّ "أصولا"، وأبان أيضا عن الفروق بين الحداثة المادية والحداثة الذّهنيّة وقدّم بعض الأمثلة "للحداثة الهجينة" وأكّد أنّ تحديث الإسلام يتطلّب التشبّع بقيم الحداثة والتعويل على مكتسبات العلوم الإنسانيّة من قبيل التاريخ والألسنيّة.

لم يكن هذا الرّهان الثقافي والحضاري مما اختصّ به محمد أركون. لقد شاركه فيه عبد المجيد الشرفي لما تطرّق إلى المسألة وأبان عن طبيعة اللقاء بين العرب – المسلمين والحداثة ونبّه إلى أنّ المحافظين والسّلفيين ينظرون إلى الحداثة بريبة وتوجّس من تهديد لأصول العقيدة.

لقد توقّف عبد المجيد الشرفي وهو يستجلي إرهاصات الحداثة في التفكير الإصلاحي عند مسألتين من أخطر المسائل وهما "مشكلة الحكم" و"قضية المرأة" وضبط عددا من المواقف "التقدّمية" في مؤلفات علي عبد الرازق والطهطاوي وخالد محمد خالد والطاهر الحدّاد وهي مواقف تلتقي مع أفكار الحداثيّين في الغرب.

والمتحصّل من كلّ ما تقدّم أنّ تراجع الحضارة العربية الإسلامية منذ قرون والصّراع بين فهم حيويّ للدّين وفهم ثبوتي له يجعل هذه الحضارة والثقافة التي تؤسّسها تعيش تمزّقا متواصلا على صعيد الوعي وتنازعا حادّا على الذّات والهويّة لأنّ الثّورات المتلاحقة التي قامت في البلاد العربيّة لم تحدّد وجهة معلومة تسير نحوها مجتمعاتها دون تردّد أو رجعة، ولأنّ مسألة الإيمان -وهي مسألة يتعيّن أن تكون فرديّة- ظلّت تلاحق كلّ محاولات التحديث الحقيقي والاندراج في مسار التاريخ الكوني الّذي تتسارع وتيرته.

---

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس- تونس

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1 - ندوة مواقف، الإسلام والحداثة، دار الساقي، لندن، الطبعة الأولى 1990.

2 - عبدالمجيد الشرفي، الإسلام والحداثة، الدار التونسية للنشر، 1990.

المراجع

1 - بغورة (الزواوي)، ما بعد الحداثة والتنوير، دار الطليعة، بيروت الطبعة الأولى 2009.

2 - التريكي (فتحي) – رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت 1992.

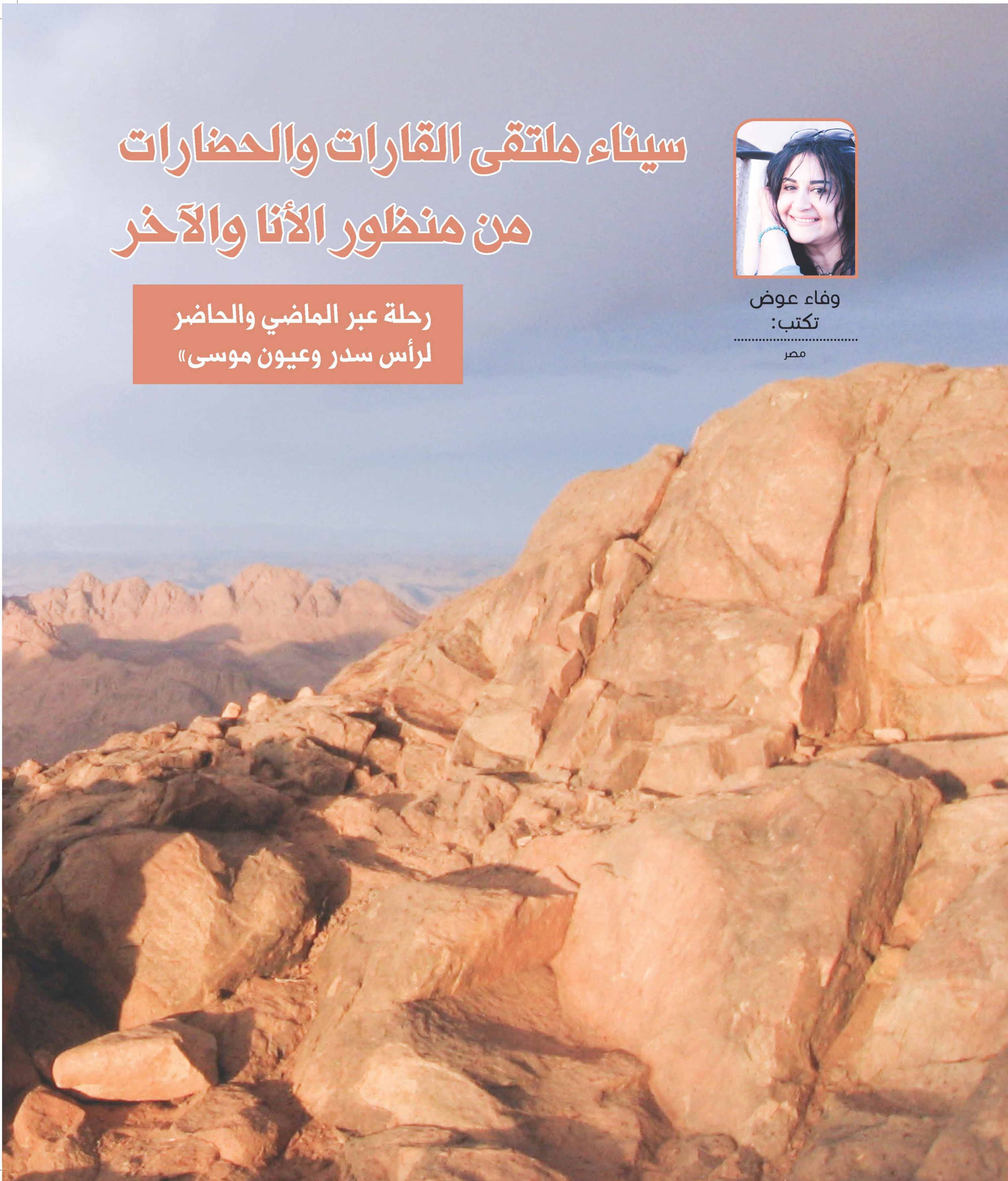
3 - التميمي (عبد المالك خلف)، الحداثة والتحديث في دول الخليج العربية منذ منتصف القرن العشرين، سلسلة عالم المعرفة (الكويت) العدد 467، ديسمبر 2018.

4 - الجوة (محمد)، الحداثة ونقادها، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى 1919.

5 - دراج (فيصل)، ما بعد الحداثة والتنوير، دار الطليعة بيروت، الطبعة الأولى 2009.

6 - عصفور (جابر)، إسلام النفط والحداثة، ندوة مواقف، دار الساقي، لندن، الطبعة الأولى 1990.

- Henri Lefebre, Introduction à la modernité, Minuit, 1962
- Pratique de philosophie de A à Z, Hatier, Paris, 1994
- فتحي التريكي – رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت 1992، ص 9.
- Henri Lefebvre, Introduction à la modernité, Minuit 1962, p. 171
- Introduction à la modernité, pp. 172 - 176
- ما بعد الحداثة والتنوير، ص ص 43-44.
- الزواوي بغورة، ما بعد الحداثة والتنوير ص 45 والكلام مأخوذ من مقال لهابرماس بعنوان "الحداثة مشروع غير مكتمل" منشور بمجلّة "كريتيك Critique"، العدد 413 أكتوبر 1991.
- ندوة مواقف، الإسلام والحداثة، دار السّاقي، لندن، الطبعة الأولى 1990، ص 355.
- ندوة مواقف، ص 355.
- ندوة مواقف، ص 358.
- ندوة مواقف، ص 358.
- مجلّة الكرمل، رام الله، العدد51 ربيع 1997، ص ص 64-90.
- نفسه، ص 79.
- مجلة الكرمل، ص 79.
- نفسه، ص 80.
- مجلة الكرمل، عدد 51، ص 84.
- نفسه، ص 85.
- نفسه، الصفحة ذاتها.
- جابر عصفور، إسلام النّفط والحداثة، ندوة مواقف، دار الساقي لندن، الطبعة الأولى 1990، ص ص 177-208.
- ندوة مواقف، الإسلام والحداثة، ص 179.
- نفسه، ص 183 وقد نقل كاتب المقال فتوى عبد العزيز بن عبد الله بن باز الواردة في كتابه "الحجاب والسّفور في الكتاب والسنّة" الصّادر سنة 1986.
- عبد المجيد الشرفي، الإسلام والحداثة، الدار التونسية للنشر، 1990.
- نشرت هذه المحاضرات مترجمة في كتاب ندوة مواقف وهو بعنوان الإسلام والحداثة، دار السّاقي، لندن، الطبعة الأولى 1990 ص ص 321-365.
- ندوة مواقف، الإسلام والحداثة، ص 356.
- نفسه، الصفحة ذاتها.
- نفسه، ص 356.
- ندوة مواقف، ص 361.
- نفسه، ص 362.
- نفسه، ص ص 364-365.
- نشير هنا إلى أنّ بعض تطبيقات المناهج النقديّة الحديثة قد أثمر نتائج مهمّة.
- الإسلام والحداثة، ص ص 358-359.
- الإسلام والحداثة، الدار التونسية للنشر 1990، ص 29.
- نفسه، ص 30.
- نفسه، الصفحتان: 30-31.
- الإسلام والحداثة، ص 18.
- نفسه، ص 28.
- الإسلام والحداثة، ص 185.
- نفسه، ص 185.
- الإسلام والحداثة، ص 186.
- انظر تقديم كتاب "الحداثة الممتنعة في الخليج العربي: تحوّلات المجتمع والدّولة لباقر سليمان النجار الصادر سنة 2018، وهو تقديم قام به عبده موسى ونشر في مجلّة عمران، قطر، العدد 28 المجلد السابع ربيع 2019، ص ص 149-159.
- ندوة مواقف، الإسلام والحداثة، ص 362.
- نفسه، ص ص 333-358.
- الإسلام والحداثة، ص 55.
- الإسلام والحداثة، ص 232.
- نفسه، ص 238.
- نفسه، ص 250.
- الإسلام والحداثة، ص 263.
- أحال المؤلّف في الصفحة 265 على محاضرة أوكتافيو باز (Paz) في الكوليج دي فرانس عن الشعر والحداثة وذلك بتاريخ 14-6-1988.
- مجلة الكرمل، عدد 51، ربيع 1997، ص 85.



سيناء ملتقى القارات والحضارات من منظور الأنا والآخر

رحلة عبر الماضي والحاضر لرأس سدر وعيون موسى»

وفاء عوض
تكتب:
مصر

حين تسافر في يوم واحد من قارة أفريقيا، حيث القاهرة أكثر العواصم في العالم هرولة وجنونا وثرثرة في محافل الشراء وعلى المقاهي.. وركضا مسعورا على الأرصفة، لتصل بعد ساعتين إلى قارة أخرى في جنوب سيناء، تستقبلك مدينة رأس سدر، حيث الطبيعة في قمة الهدوء والسكينة والجمال، تشعر وكأنك انتقلت من زمن إلى آخر.. فرأس سدر مازالت وديعة كقرية كبيرة، والبشر فيها على ما فطرهم الله أقل عدوانية من أهالي العاصمة الكبرى.

كنا في أواخر الصيف، حين وصلت إلى مشارف مدينة السويس، وبدأ الخريف تنهيدة حسرة يطلقها صدر الطبيعة، والدرب بين مدينة السويس وجنوب سيناء ساحر التنهيدات، ينبسط نفق الشهيد أحمد حمدي أمامك والمدى، ويفتح لك البحر الأحمر أحشاءه؛ لتخترقه عبر غواصة خرسانية فضية،تعبر بك من أفريقيا إلى آسيا.

سيناء تبدو قريبة حلوة كسراب.. غامضة كتعويذة، بينما أنت تغادر النفق، واليافطة تتصدر مدخل المدينة كتب عليها "سيناء ترحب بكم" أقول لنفسي لدى اعتي لليافتة فدوما سيناء ترحب بنا.

وتتابع دربك والجبال تواكبك على طرفي الاسفلت، وفي ذراها رائحة أرض مصرية، ومدينة عرفت منذ عهد المصريين القدماء والنبي موسى والمسيح والإغريق والرومان.. والحكايا المنسية، ولكنني لم أكن بحاجة في ذلك الصباح لأتذكر ماشهدته هذه المنطقة من حروب فعلى مقربة مني،هاهي النقطة الحصينة لعيون موسى، وهي أحد المواقع التي استخدمها العدو الإسرائيلي قبل حرب اكتوبر١٩٧٣،حيث سيطر منها على الجزء الشمالي من خليج السويس، ولكن الجيش المصري استطاع بعزيمة قوية أن يستردها في يوم ١٩اكتوبر ١٩٧٣،حين صدرت الأوامر بمهاجمة الحصن والاستيلاء عليه لتنسحب القوات الإسرائيلية تاركة وراءها الموقع بكامل أسلحته ومعداته.

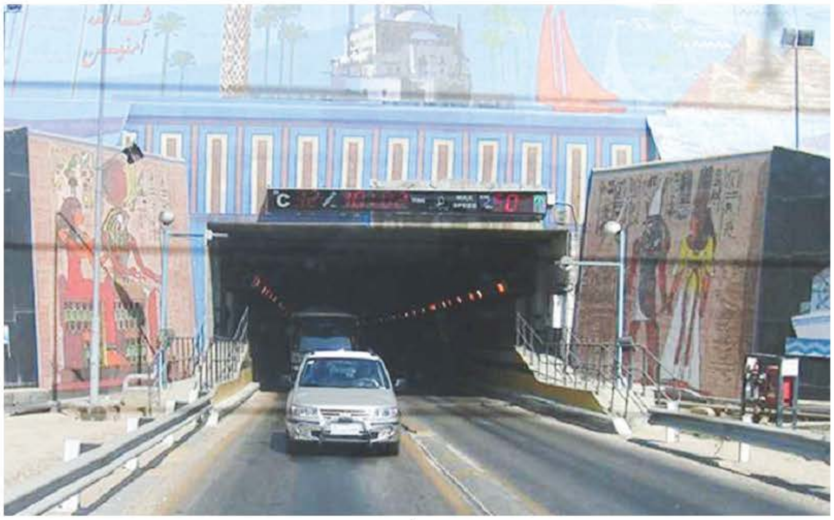


ها أنا بين أحضان جبال سيناء الشامخة وعيون موسى والرمال البيضاء الناعمة، ومياه خليج السويس الصافية،وكانت الشمس من فوقي ترسل بأشعتها فتلهب كل شيء من حولي،الجبال والرمال والحافلات والبشر وحتى شجرة السدر التي سميت باسمها المدينة وهي شجرة معروفة بأنها شجرة مباركة ويقال إن آدم عليه السلام عندما هبط إلى الأرض كان أول ما أكله "النبق" وهو ثمار "السدر"، وهي شجرة كثيفة الأوراق عميقة الجذور، متعددة الفروع جذعها قوي يصل ارتفاعه في بعض الأحيان إلى أكثر من 12 مترا وأزهارها خضراء مصفرة، ومكانتها متفردة بين غيرها من النباتات في الإسلام والمسيحية.

أقول لنفسي: من الظلم الفادح لمدينة رأس سدر التوهم بأن البحر هو وحده الذي يستحق المشاهدة، فالمنطقة مليئة بالمعالم السياحية ومنها "قلعة الجندي"أو"قلعة سدر"،وهي قلعة من الصخر أسست أثناء توجه جيوش صلاح الدين لمحاربة الصليبيين، وبها أيضا حمامات فرعون الشهيرة والتي تنبض بمياه من الجبل التي يؤم السائحون إليها من كل صوب طلبا للاستشفاء،.. وهناك أدهشني وجود نقوش فوق مغارة منسية.

وقبل أن أصل إلى عيون موسى بعدة أمتار، أوقفت سيارتي، وخلعت حذائي.. وسرت وحدي طويلا حافية القدمين فوق رمال سيناء الناعمة الدافئة، أصلي في خشوع للخالق الذي أبدع كل هذا البهاء من رمال واتساع الأفق وهمهمات الريح عند سفاح الجبال، وأشجار النخيل،.. ولكن أحزنني أنني لم أجد ١٢ عينا كما كنت أأمل،ولكن كانت هناك خمس عيون فقط، بينما الطحالب وأشجار البوص تشرنق بقية الآبار السبعة التي جميعا تصلح للشرب والتي طمرت بفعل الإهمال وعدم الصيانة، ويبلغ متوسط عمق العيون حوالى 40 قدما، تجاوزت نظراتي المدى الرحب لهذه البقعة البكر من مصر،والتي تعد ربما المنطقة الوحيدة التي لم تتدخل فيها يد البشر منذ عهد موسى عليه السلام. إنها من آخر الصحاري التي لم تفض بكارة صخورها حفارة أو جرافة.

وها أنا عدت لأدفن قدمي في الرمال الناعمة كوجه طفل كمانصحني يوماالطبيب قائلا "تلك الرمال قادرة على شفاء أمراض كثيرة مثل الروماتيزم



نفق الشهيد أحمد حمدي

كما أن الأعشاب التي تنمو بها تعد بديلا عظيما للأدوية يستخدمه العالم المتحضر اليوم.

مازلت أجوب المكان الذي ذكره الله تعالى في كتابه الكريم، إذ يحكي القرآن أن الله فجر اثنتي عشرة عينا، تفجرت بالمياه العذبة، بعدما ضرب كليم الله موسى بعصاه الحجر، استجابة للأمر الإلهي، ليشرب بنو إسرائيل من مائها العذب، وذلك أثناء خروجه وشعيب من مصر إلى الأراضي المقدسة عبر سيناء.

يقول المولى عز وجل "وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُواْ وَاشْرَبُواْ مِن رِّزْقِ اللَّهِ وَلاَ تَعْثَوْاْ فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ" [البقرة: 60].

.. وقد أثبتت الدراسات الحديثة التي قام بها "فيليب مايرسون" أن المنطقة من السويس وحتى عيون موسى،منطقة قاحلة جدا وجافة مما يؤكد أن بني إسرائيل اشتد بهم العطش بعد مرورهم على كل هذه المنطقة حتى تفجرت لهم العيون وكان عددها12 عينا، واستمر تدفق المياه بالواحة فأنبتت العديد من أشجار النخيل والحشائش، ولقد وصف الرحالة الذين زاروا سيناء في القرنين الثامن والتاسع عشر هذه العيون ومنهم ريتشارد بوكوك٤ عيون واضحة ومياهها صالحة للشرب كما وصف أشجار النخيل بالمنطقة، هناك أيضا بعض الآثار المكتشفة حديثا منها الكهف الذي كشفته بعثة الآثار المصرية عام ٢٠٠٨ بمنطقة حمام فرعون، والذي استخدم كملجأ للمسيحيين الفارين من الاضطهاد الروماني في القرنين الرابع والخامس ميلادية، حيث لكل حجر حكاية.

وتقع "عيون مـوسى"، شمال مدينة طور سيناء بنحو 3 كيلو مترات،وتبعد 25كم شمال رأس سدر. ويوجد بها خمس عيون تصب في حمام كبيرعلى شكل حوض محاط بمبنى على شكل قبة، وتستخدم هذه المياه الكبريتية الساخنة، حيث تصل درجة حرارة الماء 38 درجة مئوية، في شفاء العديد من أمراض الروماتيزم والأمراض الجلدية وأمراض العظام، ومازال منها عينان موجودتان في منطقة رأس سدر بجنوب سيناء على بعد حوالى 60 كم من مدينة السويس، وكان السكان المحليون يستخدمون العيون حتى وقت قريب في حياتهم اليومية،ولكن بعد أن وصلتهم المياه النقية تركوا تلك العيون وانخفض منسوب المياه فيها جدا، وتحيط "عيون موسى" واحة كبيرة من شجر النخيل المثمر والتي زرعها بدو سيناء من قرون طويلة وبها أجود أنواع التمور في مصر، فلا شك أن "عيون موسى" واحة علاجية فريدة من نوعها، ولكنها لم تستغل حتى الآن، فالمياه الكبريتية تنساب من أسفل الجبل دافئة تصنع عيونًا للاستحمام، وتشفي الكثير من الأمراض الجلدية.

لا أدري كم من الوقت مر وأنا أفترش الرمال الناعمة الرطبة وأداعب بها جسدي، حتى صرت مثل تمثال اقتلع من جدارية فرعونية قديمة، قبل أن أنهض لأروي جسدي بمياه إحدى العيون الكبريتية الخمسة، ثم رحت لأفعل كما فعلت الهانم "كريمة خليل باشا يكن" في عهد محمد علي باشا،حين سمح لها بالتوجه إلى محل العيون الكبريتية الكائن بين السويس والفرعونية لمعالجة عينيها، كما أمر الذين ذهبوا معها بإحضار أربع زجاجات من كل عين لمعاينتها طبيا.

وبعد ماذا أقول لكم عن متعة استنشاق الهواء الطيب هنا، ماذا أقول لكم عن موسيقى الريح التي يطرب لها جسدي تحت الرمال داخل هذه الصحراء الرائعة.

..سأصدقكم القول: فأنا حين انتهيت من الطقوس التي منحتها لي طبيعة صحرائنا الجميلة بعد أن تعبت من الصحراء الخضراء وشمس منتصف الليل في مدن الغربة، كانت الشمس على وشك الغروب، فطويت مظلتي وهمت على وجهي في هذه البقعة المصرية الرائعة في محاولة لأكتشفها، وقد كنت فرحة لاكتشاف مكان جديد، فماذا لو كان الكهف الذي كشفته بعثة الآثار المصرية هذا عام 2008 بمنطقة حمام فرعون، والذي استخدم كملجأ للمسيحيين الفارين من الاضطهاد الروماني في القرنين الرابع والخامس ميلاديه هو ضالتي؟

وقفت أتأمل المكان من حولي.. كان علي أن أذكر نفسي باستمرار بأنني هنا في أرض مصرية، مدينة عرفت منذ عهد المصريين القدماء والنبي موسى والمسيح والأغريق والرومان...تقع بالضبط على خليج السويس بساحل البحر الأحمر،ولكنني لم أكن بحاجة لأتذكر ماشهدته هذه المنطقة من حروب فعلى مقربة مني،هاهي النقطة الحصينة لعيون موسى، وهي أحد المواقع التي استخدمها العدو الإسرائيلي قبل حرب أكتوبر١٩٧٣،حيث سيطر منها على الجزء الشمالي من خليج السويس، ولكن الجيش المصري استطاع بعزيمة قوية أن يستردها في يوم ٩اكتوبر ١٩٧٣،حين صدرت الأوامر بمهاجمة الحصن والاستيلاء عليه لتنسحب القوات الإسرائيلية تاركة وراءها الموقع بكامل أسلحته ومعداته، وليصبح هذا المكان بعد ذلك مزارا رئيسيا يحكي لأبناء الوطن مابذله آباؤهم في سبيل تحرير مصر.

تجاوزت نظراتي المدى الرحب لهذا المتحف المفتوح من حولي، فالمنطقة مليئة بالمعالم السياحية ومنها "قلعة الجندي"أو"قلعة سدر"،وهي قلعة من الصخر أسست أثناء توجه جيوش صلاح الدين لمحاربة الصليبيين، وبها أيضا حمامات فرعون الشهيرة والتي تنبض بمياه من الجبل الذي يؤمه السائحون من كل صوب طلبا للاستشفاء.

وهكذا.. كانت منطقة عيون موسى شاهدة على صفحات من تاريخ مصر في النضال مجسدة عبقرية مدينة السويس، فلابد أن تكون أيضا بمثابة سطور كفاح من نوع آخر سطور لنشر التنمية في كل أنحاء هذا المكان الاستثنائي كما حدث مثلا مع محطة كهرباء عيون موسى التي تقف شامخة لتغذي عجلة الإنتاج الصناعية والاقتصادية بمنطقة خليج السويس، واستصلاح الأراضي التي بدأت بثمانية تنتج العديد من المحاصيل التي يتم تصديرها للأسواق المحلية والعالمية ولا أدري لما لا يتم استصلاح العديد من الأراضي هنا، فالخطة كانت تشمل ٣٠ الف فدان ؟

وعيون موسى لا تضم نقطة حصينة حربية فقط، بل هي بمثابة معقل لعدة نقاط حصينة للنمو الصناعي والزراعي الذي يمكن أن يشكل عصب الحياة لمصرنا ويؤهلها لتقف في مصاف الدول المتقدمة، فالزراعة والصناعة والسياحة تحتل موقعها من هذه المنطقة الفريدة من نوعها والمنسية في بلدنا.

تدريجيا تتضاءل الصحراء وتتبدى ملامح جزر الخضرة والبادية المصرية، ونحن نمعن اقترابا من مدينة رأس سدر، هاهي البيوت الصغيرة منصوبة ومتفرقة في المدى الصحراوي الشاسع وهاهي أبراج الكهرباء والهاتف ومقويات المحمول تمزق رتابة البادية برتابة معدنية، وتبدو موحشة ومقفرة وبلا حنان، إذ لا طيور تقف عليها، أين ذهبت الطيور؟

وها أنت تخرج على الناس في رأس سدر شاهرا محبتك، تمشي بمحاذاة الغابة والمزارع والبحر، وحين تمر بك تلك البدوية الحسناء بعصاها تجر حمارا وخلفها قبيلة من الماعز يحرسها كلب، يخيل إليك أنك تعرفها جيدا، وجهها ليس بغريب عنك، كحل عينيها يشبه ليلك، تكاد تناديها، تغطي وجهها بخمارها، تركب حمارها وتختفي بعيدا مثل النهار.

تمر سيارة تحمل رجالا بالعقال السيناوي الجميل، والماعز يركض في الصحراء المشمسة على جانب الطريق، تختفي البدوية ويظهر الراعي كسول الخطوة، اختفى مزماره واستبدله بعصا، لم نعد نسمع الغناء البدوي الجميل.

تتابع تسكعك في شوارع مدينة رأس سدر العتيقة، عتق شجرة السدر التي سميت باسمها المدينة وهي شجرة معروفة بأنها شجرة مباركة ويقال إن آدم عليه السلام عندما هبط إلى الأرض كان أول ما أكله "النبق" وهو ثمار "السدر"التي أشرنا إليها، الرياح الخريفية تهب على المدينة تلفها وتحرك اغصان الشجر من حولك كأنها تهب من صدرك وتتمنى لو تسقط فوقك ثمرة النبق تلك تشرد طويلا على غير هدى، فتجد نفسك في قرية أبو صوير، وساحة كبيرة لبيع وشراء كل شيء، تدهشك تفاصيل الحياة السيناوية ومفردات الحياة البسيطة، السجاد اليدوي المصنوع من قصاصات القماش الملون، زيت الزيتون البكر، رائحة التوابل والأعشاب، الرمان والبلح، ورائحة السمك المشوي، ويبدو لك المشهد وكأنه طالع من أحشاء التاريخ، وحكايا قبائل البدو القديمة، ويخيل إليك أن قيس وليلى كانا يسكنان هنا، تأتي سيارة جيب كبيرة تزعق ببوقها، فتركض الأغنام هاربة وتركض أحلامك هاربة أيضا!

وحين استيقظت هربت من هذا الشعور الغامر بالوحشة إلى النافذة، ولم أكن ادري أن في انتظاري مشهدا خارقا للعادة يشدني إلى مغامرة جديدة، براري وغابات فسيحة، وبيت أبيض صغير يقبع بين الأشجار كوردة تفتحت في الخضرة وتضيء تحت أشعة الشمس، غمرني إحساس عجيب أعرفه جيدا حينما أكون مقدمة على اكتشاف مكان، شيء ما وبالفعل لم ينتصف النهار، حتى كنت أبحر بسيارتي داخل تلك الغابة المنسية في جنوب سيناء على بعد عشرة كيلو تقريبا من مدينة رأس سد، رغم دهشة وتحذيرات رجال الأمن بالقرية التي أسكن فيها من دخول تلك المنطقة الوعرة وتعليقاتهم المتباينة حول كينونة هذا البيت الذي يقبع وسط الغابات الشاسعة وحيدا يلفه الغموض، منهم من قال إن البدو

الرحل يسكنونه، ومنهم من أخذ يؤكد بأنه مملوك لأصحاب إحدى المزارع من عرب سيناء،ومنهم من قال إنه لا شيء، مجرد بيت لانعرف متى بُني أو من بناه،ولكن لا أحد قال لي بأنه ذهب إلى هناك، كل ماعرفته أن رجال البدو اعتادوا المجيء من تلك الناحية كل يوم جمعة لإقامة الصلاة ليختفوا بعدها بين الأشجار موليين ظهورهم للبحر في اتجاه هذا البيت.. وأن أصحاب تلك الدار مسلحون ولا ينبغي أن أغامر بحياتي وأذهب إليهم وحيدة بسيارتي، ولكن أحدهم قال: مادمت امرأة لا تخافين، فبإمكانك إذا أن تحمي قبيلة من الرجال، هذا عرف البدو، لن يؤذوا امرأة، وإذا أحببت أن أصطحبك فمجرد وجودك معي أمان لي، وضحكت مودعة إياهم، لأنني كنت بالفعل عقدت عزمي للذهاب وحدي، ولم أعد أملك مقاومة صوت نداهة ينطلق من البيت الصغير إلى أذني مع الرياح حتى ملك علي نفسي وكياني فسرت خلفه نصف مخيرة اجتزت مدقات كثيرة كنت وسيارتي ندور ونلف معا في دوائر حلزونية دون أن أصل إلى البيت الأبيض الصغير رغم وجود آثار لعجلات وأقدام تبدأ ثم تنتهي فجأة، حتى أنني لم أعد ألمح أي آثار للبيت الأبيض وكأنه سراب، أين ذهب البيت ؟

عدت بسيارتي من حيث أتيت لأقف بعيدا عن الجسر الذي يفصل الغابة عن البحر والقرى المنتشرة بطول ساحل البحر الأحمر، وقفت على ربوة عالية أستطلع المكان أمامي بامتداد النظر، وهاهو من جديد البيت الأبيض يناديني لأرحل إليه.

من جديد رحت أعبر مدقات خلفية رفعت في مقدمتها لافتة تشير إلى أنها مزرعة، كنت وحيدة إلا من إصراري والمخبرة الصحفية التي تقطنني ولا تهدأ،كانت هناك أشجار تلفني من كل جانب،أشجار صبار وأشجار غريبة المنظر تتفجر بأزهار ملونة مدهشة النضج والتوهج،تضيء تحت نور الشمس كالمصابيح الملونة،وكانت هناك شجرة "السدر"المباركة.

من جديد اختفى البيت بين دروب الغابات الكثيفة وكأنه سراب، تركت سيارتي ورحت أمشي بإتجاه آثار أقدام وعجلات لتختفي هي أيضا من جديد دون أن تأخذ معها إصراري للوصول إلى البيت، تابعت المشي سيرا حوالي ٣٠٠ متر، وإذ بي وجها لوجه أمام البيت الأبيض الصغير المكان من حولي مهجور، موحش بأشجاره المتشابكة، ولا أثر لأي حياة، درت حول البيت المفتوح الباب عن ظلام دامس وخال من النوافذ.. اقتربت أكثر دون أن أملك الجرأة على الدخول، أحاول أن أقرأ عبارات كتبت على الحيطان وضاعت معالمها.

مر وقت ليس بالقليل وأنا أتأمل المكان من حولي، كانت هناك آثار للحياة ولم تكن هناك حياة، بقايا زجاجات مياه ومشروبات فارغة، آثار لحطب أشعل من قبل، أواني قديمة يعلوها الصدأ منتشرة هنا وهناك، بقايا كاوتش سيارة محروق، وهاهي شجرة "رمان"تقبع أمام البيت، أتابع السير إليها زحفا فوق الأعشاب الجافة، اقتربت من شجرة الرمان أتحسس ثمارها،كانت الثمار صغيرة وجافة ولكنها مازالت متمسكة بأغصانها لم يسقط منها إلا القليل، قلت لنفسي هنا في هذه البراري يستطيع الإنسان أن يعيش حياة بدائية في غابات منسية مذهلة الغموض، بإمكانها أن تغسل الروح وتستأصل ذاكرتها، لتفتح أمامها نوافذ للتأمل.. أين ذهب أصحاب هذا البيت بربي؟

أقف أمام البيت، إنه مهجور كتمثال لا يحدق في البحر أمامه على بعد ميلين تقريا فقد حجبته الأشجار وكل تلك الكتل الخرسانية التي غزت الطبيعة واغتصبتها، إنه لا يحدق سوى في البراري والغابات.

لا أدري كم مضى من الوقت وأنا أعتلي مقعدا حجريا أتأمل المكان من حولي والبيت فحينما تكون أمام بيت مهجور ينتابك شعور بأنك تقف أمام إنسان حي، يستفزك بهدوئه وغموضه، يستفز حواسك كلها، فأنت تعرف أن الحوار غير ممكن مع هذه الكتلة الحجرية المحشوة بالذكريات والحكايات لأناس عاشوا هنا،البيت الأصم يفجر فيك مشاعر متناقضة تحس بمزيج من الخوف والفضول في آن، إذ تشتهي أن تكتشف مابين الجدران وبقايا بشر عاشوا هنا كيف كانوا ومتى رحلوا ولماذا؟.. تشتهي مادة حية للكتابة ولكن إحساسا ما بالخوف من المجهول يسكنك.

وأخيرا.. غادرت المكان والبيت والغابة، لأعود من جديد إلى الإسفلت يئن تحت عجلات السيارة، قطعت مسافة لا تقل عن الكيلو متر، وإذ على يميني ألمح امرأة في زيها البدوي الأسود تتوسط قبيلة من الغنم والماعز، وصوت كلب يعوي، ومن بعيد لاحت هيئة فتاة صغيرة في زي بدوي مبهج الألوان.

تركت سيارتي فوق الجسر ونزلت مسرعة كمن وجد ضالته في الصحراء، أعدو في اتجاه المرأة التي مالبثت أن رأتني حتى أخفت وجهها بخمار أسود، ناديت عليها من بعيد ألقي عليها السلام فردت متوجسة بأفضل منه،قلت لها أنا "فلانه"، أسكن إحدى القرى القريبة من هنا، وجئت لأشرب معك الشاي، أنزلت المرأة خمارها، لتكشف عن وجه زيتوني أسمر لفحته شمس الصحراء التي لا ترحم، وجه محفور بتجاعيد الزمن وعينان داكنتان غائرتان تعلوهما نظرة حنان مشوبة بالحذر.

قالت بلهجة بدوية ميزت حروفها بصعوبة:مرحبا بك، أنا "سليمانيه"، وهذه "محبوبة" ـ مشيرة إلى الصبية التي لا يتعدى عمرها الأربعة عشر عاما- ابنة ابني الذي مات وأخوه قبل كم سنة لم أعد أذكر.. لم أسأل سليمانية كيف مات ولداها، فنظرات الأسى والحزن كانت تخيم على عينيها، لتسقط منهما دمعة وحيدة، تخترق كل تلك الأخاديد التي حفرها الزمن فوق وجهها.

سألتني سليمانية العجوز إذا كان معي ماء نظيف في السيارة، هرعت وأحضرت لها زجاجة ماء، فنادت على محبوبة لتصنع لنا الشاي، سألتها: كيف..هل تملكين نارا،قالت: سترين وسأعد لك أفضل شاي يمكن أن تشربيه في حياتك، جاءت "محبوبة" وجمعت بعض الأغصان الجافة من المكان، ووضعت بينهما كيس بلاستيك جاف،لابد وأن الرياح قذفت به إلى البراري، ثم أخرجت من جيوبها علبة كبريت وأشعلت النيران في الكيس،لتذهب بعيدا إلى حيث وقف حمار، وأحضرت "كنكه" وأكوابا صغيرة من "البردعه"، وضعت فيها الماء وتركته على النار لتخرج العجوز من جعبتها المنتفخة كيسا من الشاي تضع منه في الكنكة،

قلت لسليمانية: ماذا في جعبتك أيضا، ابتسمت ابتسامة ماكرة وهي تقول: لا شأن لك بما معي، اشربي الشاي.. وبس.

حين كان الماء يغلي فوق الحطب، قالت



عيون موسى

سليمانيه إنها نزحت منذ حوالي خمس سنوات وعائلتها من صحراء السويس إلى تلك البراري التي تسكنها على بعد ٣ كيلو تقريبا من قرية أبو صوير، وأن زوجها الذي كان يعمل في إحدى الشركات، تزوج عليها من امرأتين شابتين، أنجب منهما العديد من الصبية والبنات التي لا تعرف لهم عددا، وحينما سألتها وماذا فعلت حين تزوج عليك، أجابتني بلا مبالاة:وماذا أفعل هو حر، نحن جميعا نعيش سويا في عشة واحدة، وهن يقمن بالخدمة والطبيخ لحين عودتي من المرعى.. هذه حياتنا، لم أستطع تحديد عُمر سليمانيه، ولا هي تعرف كل ماقالته إنها تزوجت أثناء حرب اليهود على بورسعيد، وإنها جدة للعديد من الأحفاد ومنهم محبوبه التي تذهب إلى المدرسة صباحا وترعى معها الغنم ظهرا وأيام العطلات قلت لمحبوبه: وهل تذهبين إلى المدرسة بزيك البدوي؟

قالت محبوبه التي لاحظت أنها تجيد لغه أهل المدينة: لا طبعا أرتدي زي المدرسة وحين أعود أرجع لملابسي التي أحبها.

وكيف تذهبين إلى المدرسة ؟

أمشي على قدمي أكثر من سته كيلو ذهابا وإيابا ولكن محبوبه التي كانت تحمل تليفونا محمولا رفضت الجدة منحي رقمه، قالت لي إن المشكلة أنهم لا يدرسون اللغة الانجليزية لأن المدرسة ليس بها مدرس انجليزي،وحين سألت الجدة: ومتى تزوجين محبوبه؟ فاجأتني قائلة: هي مازالت صغيرة، لم تكمل العشرين، ولكن محبوبه كان لها رأي آخر إنها تريد استكمال دراستها سألت سليمانيه: هل تشاهدين التليفزيون ؟

طبعا.. وأعـرف "مهند "الـواد الحلو ده.. وضحكنا، أما محبوبه فهي مغرمة بالمطرب تامر حسني حين رفعت سليمانيه البدويه العجوز الخمار عن وجهها الزيتوني، الذي لفحته شمس صحراء سيناء، لتكشف عن أخاديد الزمن المحفوره فوق وجهها،نظرت إلى عينيها الداكنتين، ومازالت جفونهما تحملان بقايا كحل عتيق، لتفاجئني سليمانيه بأنها ستعد لي احلى كوب شاي يمكن أن أشربه في حياتي بينما نحن (سليمانيه وحفيدتها محبوبه وأنا)، مازلنا نحتمي في ظل شجرة عتيقة فقيرة العروش على قارعة أحد البراري على بعد حوالي عشرة كيلو من مدينة رأس سدر جنوب سيناء !

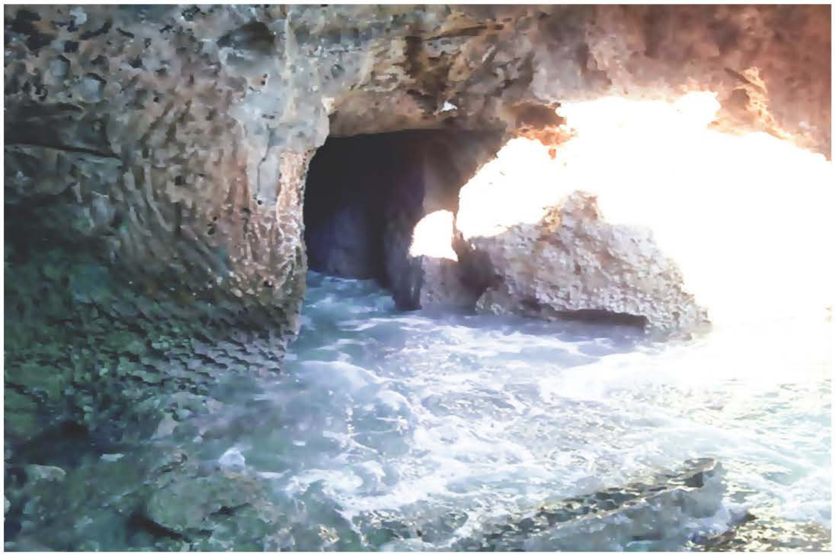
كيف ستفعلين ذلك ونحن لا تلفنا سوى الصحراء، وأنـت لا تملكين سوى غنم وحمار وكلب؟..

نظرت إلي سليمانيه نظرة ود وحنان لا يخلو من التحدي وهي تقول: سترين، ثم نادت على محبوبه وأمرتها بإعداد كوب من الشاي جاءت "محبوبه" التي كانت مشغولة برعي الغنم، تعدو بخطى سريعة في زيها البدوي بألوانه المخملية الجميلة، وجه محبوبه يشع بجمال فطري رائع، ولها عينان ضحوكتان، احترت في لونهما، فلا هما خضراوان. ولا هما بنيتان.. هما كما زيتونتين من أرض سيناء اكتمل نضجهما، يشعان بذكاء عجيب، حين كان الماء يغلي فوق الحطب، قالت سليمانيه إنهم يعانون هنا من قلة الماء النظيف ويعيشون على مياه الأبار، وأن لا أحد يشعر بهم رغم أنهم مصريون، فقد سمعت من أجدادها انهم طالما ساعدوا مصر أثناء حروبها مع إسرائيل التي لاحظت كم تكرهها سليمانيه (من وجهة نظر بدو سيناء ـوعلى حد تعبير الشيخ محمد خضير شيخ قبائل العمارين في جنوب سيناء والسويس أن انتشار البدو وتاريخهم في مصر يأتي مع نشأة الحضارة المصرية، وقد أطلقت عليهم القبائل البدوية "البدو" نظرا لكثرة "الترحال" وعدم الاستقرار؛ بحثًا عن الماء والمرعى لهم ولأغنامهم، إلّا أن هذا تغير مع العصر الحديث، فقد استوطنوا أراضيهم بالحدود المصرية من الجهة الشمالية والغربية والشرقية، ودفعوا ثمن استيطانهم الحدود بدفاعهم المستمر عن حماية البلاد وأمنها منذ فجر التاريخ حتى الآن..فبدو سيناء كما يذكر الشيخ خضير، ظلموا وشوهت سمعتهم علي يد العثمانيين ومن بعدهم اليهود، فأول من بدأ في تشويه سمعة البدو وخاصة بدو سيناء كان الاحتلال العثماني في مصر؛ وذلك بسبب مقاومتهم الاحتلال في ذلك الوقت، ومنع انتشار تجارتهم ومرورها في أراضي الحجاز والشام، وحاول العثمانيون بشتى السبل استرضاء البدو لاستبعاد شرهم فعملوا تارة على ضرب القبائل ببعضها أو استعمال القوة معهم والترهيب والمطاردة كخطوات تأديبية، وتارة بفرض الضرائب أو بالمحاباة والتودد، وآخرها محاولة تجميعهم البدو للحد من تنقلهم وتوطينهم في تجمعات سكنية، بدلًا من الخيام المتنقلة، إلا أن كل هذه المحاولات باءت بالفشل، لذا بدأ العثمانيون في تشويه سمعة البدو وتحويلهم إلى العدو الأول للدولة، وتعزيز فكرة أنهم إرهابيون، واستمر البدو في مقاومة الاحتلال البريطاني، واستمرت قوات الاحتلال في المطاردة والقتل وتشويه سمعتهم بشتى الصور..ثم جاء الاحتلال الإسرائيلى لينتهج نفس طريقة العثمانيين ونفس الأسباب في تشويه صورة البدو، مستغلين الإعلام

في ذلك الوقت لتغذية هذه الفكرة وإظهارها في أبشع الصور؛ وذلك لحشد الدعم القوي لمواجهة القبائل العربية، التي وصفوها بأنها ضد اليهود والديانة اليهودية، وبدأ الصراع على الأرض مع بدو فلسطين، وانضم إليهم بدو مصر كونهم عائلات واحدة.

نضج الشاي سريعا.. وفاحت من الكنكة رائحة طيبة، وبينما كنت أشرب بالفعل أطيب كوب شاي في حياتي رحت أسأل سليمانيه من أين أتيت إلى سيناء؟ فقالت بنبرة لا تخلو من المرارة إنها نزحت وعائلتها على حد تعبيرها- مع مايطلقون عليها الثورة من صحراء السويس، إلى تلك البراري التي تسكنها على بعد ٣ كيلو تقريبا من قرية أبو صوير، وهو الأمر الذي أحزنها كثيرا فهي من قبيلة "المزاينة" وعاشت كل حياتها هناك بين البحر والجبال، ولكن لأسباب رفضت أن تذكرها- اضطرت وزوجها وعائلتها للعبور من صحراء السويس إلى صحراء سيناء بحثا عن مرعى للغنم وحياة أكثر استقرارا تعجبت من قولها" حياة أكثر استقرارا"هنا في صحراء سيناء؟، ولكنني ظللت صامتة وهي تتابع حديثها عن زوجها الذي كان يعمل غفيرا في أحدى الشركات بالسويس، (لقد جاء ذكر قبائل المزينة العريقة في كتاب الرحالة الشهير "بورخارت" حين سمح له محمد علي باشا الذي بدا الاهتمام منذ عصره بزيارة سيناء والتجول فيها والكتابة عنها عام ١٨١٠، فقد كان هذا الرجل عاشقا للصحاري العربية، فذهب إلى الجزيرة العربية والأماكن المقدسة ثم اعتنق الإسلام.

وقد نجح بوركهارت في وصف الحياة في بلاد العرب، كما نجح في وصف التركيب السكاني والعادات والتقاليد الخاصة بالبدو، وكذلك وصف الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، كما وصف علاقات جزيرة العرب (بحجازها ونجدها وعسيرها) بشبه جزيرة سيناء ومصر والشام، وذلك عن طريق وصفه الدقيق لطرق الحج المصري والشامي واليمني والطريق بين المدينة والقصيم، مما جعل كتابات بوركهاردت تعتبر مصدراً لاغنى عنه من المراجع التي يستطيع الباحث والدراس في العلوم الأنثروبولوجية والسوسيولوجية للبادية أن يعتمد عليها.



حمام فرعوني

ففي هذا الكتاب ملاحظات عن البدو والوهابيين، نجد أن بوركهارت تعرض بالذكر لقبيلة مزينة في معرض حديثة عن قبائل الطورة في شبة جزيرة سيناء، وتسمي القبائل التي تسكن جنوب سيناء (مزينة والعليقات والصوالحة) بقبائل الطورة نسبة إلى جبال الطور، وكان بينهم ولازال حلف الطورة، وقد نص بوركهارت في كتاباتة على أن قبيلة مزينة تنحدر في نسبها وأصولها التاريخية من قبيلة مزينة العريقة صاحبة المجد والتاريخ بأرض الحجاز، والحقيقة أن هذا هو دأب جميع الرحالة الأجانب من الأوربيين والأمريكان منذ مطلع القرن الخامس عشر، وكذلك الرحالة والنسابون العرب بلا استثناء الذين كتبوا عن قبائل سيناء عامة وعن قبائل الطورة خاصة.

فالباحث والمحقق في هذا الصدد يجد أن نسب وأصول قبيلة مزينة العدنانية بشبة جزيرة سيناء قد ذكره كل من تشارلز داوتي في كتابه رحلات في صحراء العرب، وكذلك كتاب الرمال العربية الذي كتبه ويلفريد ثيسيجر، وأضف إلى ذلك المستشرق وليم ليونارد جاج بالإضافة إلى كارل ريتر. كل هولاء وغيرهم من الرحالة الكثير ذكروا بكل وضوح وجلاء نسب قبيلة مزينة في شبة جزيرة سيناء وامتداد أصولها التاريخية إلى أرض الحجاز، ويرجع ذلك إلى وضوح وثبوت نسب قبيلة مزينة العدنانية العريقة عبر التاريخ، واحتفاظها كذلك باسمها).

لم أستطع تحديد عُمر سليمانيه بالضبط، فقد بدت لي امرأة مسنة رغم مشيتها الممشوقة وجسدها المكتنز، وحتى هي لا تعرف متى ولدت؟ فهي شأنها شأن معظم البدو لا تملك بطاقة شخصية.. كل ماقالته: إنها تزوجت قبل حرب اليهود على بورسعيد - تقصد حرب أكتوبر- حين كانت بعدها صبية صغيرة تساعد جدتها كما محبوبه الآن في رعي الغنم، وتتابع المسلسلات التركية في القنوات الخاصة، لأن القنوات المحلية لا تصلهم

لا أدري كم مر من الوقت وأنا أجالس سليمانة ومحبوبه تحت ظل شجرة تلفحنا أشعة شمس، لأودع سليمانيه، وعلى لسانها تردد لاتنسي زيارة وادي العسل.

وها هو وادي العسل بوابة الفرح البريء المعافى، وعتبة الصحة للمتعبين وادي العسل.. آخر وادي عذراء في الطبيعة أنا لا أتحدث عن مكان فوق سطح القمر أو في كوكب المريخ، لكنني أتحدث عن مكان استشفاء من صنع الله تعالى منسي هناك في جنوب سينا ء المباركة، على بعد ٩ كيلو من مدينة رأس سدر

لقد ظلت العجوز البدوية سليمانيه تنصحني

بأن أذهب إلى العيون الكبريتية في وادي العسل، وأستحم بها حين لاحظت أنني أشكو من آلام بركبتي، وكعادتي حين يتعلق الأمر بصحتي نسيت الأمر، ولكن حين اشتد بي الألم تذكرت كلمات سليمانيه، وفي الصباح كان أول شيء فعلته أن وضعت نفسي داخل سيارتي لأمشي باتجاه المجهول حيث نصحتني سليمانيه بالعين الكبريتية في وادي العسل.

الطريق من مقر إقامتي على ساحل رأس سدر، وحتى العين الكبريتية يبلغ حوالي ١٠ كيلو متر، والسيارة تبحر بي وسط الصحراء في بحر من الرمال والطوب والزلط، فالطريق كله مدقات وغير معبد أو مهيأ لأي رحلة آدمية رغم أنه قريب جدا من الطريق الرئيسي لمدينة شرم الشيخ السياحية، وأنت لا تستطيع الوصول إليه دون الاستعانة بدليل من البدو المقيمين في تلك المنطقة الوعرة المنسية من أي اهتمام من المسؤولين وصانعي القرار في هذا البلد رغم أهميتها، ليس على مستوى السياحة فقط، بل حتى على المستوى الأمني، رغم مامر به من ظرف يعشعش فيه الإرهاب في كل شبر من سيناء.

المهم.. بعد رحلة من العذاب وسط الصحراء القاحلة، ها هو وادي العسل،ينبسط أمامك والمدى، وتفتح لك الأرض الخصبة ذراعيها، ليشير مرافقي إلى مجموعة أشجار تنتصب بعيدا قائلا: هناك عند تلك الأشجار، توجد العين الكبريتية.

تدريجيا تتبدى ملامح البادية، ونحن نمعن اقترابا بصعوبة إلى تلك العين، هاهو بقايا حمّام ساونا بعيدا، وأشلاء بيت صغير منصوب في الأفق، وبقع المياه متفرقة في المدى الصحراوي، وحين وصلت إلى العين الكبريتية للاستشفاء أدهشني أنه بالفعل كانت ألسنة الدخان تتصاعد من العين الكبريتية وتتدفق المياه بغزارة قادمة من الأرض لتصنع لنفسها مجرى مائي تتفرع من خلاله إلى بحيرتين صغيرتين إحداهما دافئة والأخرى تصل درجة حرارتها في بعض الأماكن إلى ٢٠٠ درجة مئوية، كما أن رائحة الكبريت كانت نفاذة إلى درجة أن وصلتني قبل أن أصل إلى العين بحوالي كيلو متر، كان المشهد خارقا للعادة، أشجار وماء ساخن وصحراء وجبال وسماء صافية ورياح تحمل نسمات رقيقة، ماكل هذا البهاء ؟ ولكن ماأحزنني وصدمني بالفعل أن المكان خارج عن التاريخ والحضارة والنظافة وكل شيء، الطحالب والطين ومخلفات ماتيسر من بشر يمرون بالمكان تغوص في مجرى العين، حتى أنه كما رأيت، كانت هناك شاحنة يحاول سائقها الدخول بها لغسلها في البحيرة الكبريتية، وكان هناك بلدوزر منع الحاج أبو محمود وهو من بدو سيناء ويعيش وأسرته في قرية أبو صويرة، سائقه من الدخول به إلى البحيرة، ومضى البلدوزر تاركا داخلي حزنا معدنيا ثقيلا جعلني أتساءل بينما كنت أقف داخل البحيرة للعلاج: لماذا رأس سدر بكل ماتملك من ثروة سياحة استشفائية طبيعية، مظلومة إلى حد أن هذه الثروة السياحية الفريدة تصبح مغسلة سيارات؟

ويتلاشى المشهد الحزين، وأنسى منظر البلدوزر بسرعة ويبدو لي المشهد طالعا من أحشاء التاريخ وحكايا العرب البدو القديمة، وها أنا أحاول أن أستمتع بهذا البهاء الكوني الرائع من حولي، ففي وادي العسل يستقلبلك النسيان، يمسح عن قلبك كدماته، وعن جسدك آلامه وعناء السنين، في صحراء خرافية الجمال، بدائية الطابع وبكر،لدرجة أن يقف الإنسان حائرا، متسائلا: من أين تأتي كل تلك المياه التي تصنع لنفسها مجرى، وتصب في بحيرات صغيرة وتفوح منها رائحة الكبريت النفاذة، وتتصاعد منها الأدخنة.. فالمياه تسير بعد خروجها في قناة حفرتها لنفسها طولها 100متر حتى تستقر في منخفض عمقه حوالي 2 متر ومساحته لا تقل عن 150 متر، ويمثل حمّام سباحة طبيعي درجة حرارته تتدرج من الساخن جداً إلى الساخن إلى الدافئ وتتراوح كمية المياه التي تخرج من العين بـ 20 متر مكعب من المياه يومياً، ويقول عم محمود الذي يستقبل الزائرين منذ أكثر من ١٥ عاما، أن الاستحمام في العين صيفاً متعه حيث تقل تيارات الهواء التي لا يحجزها عن هذا المكان شتاءً أي حواجز، وذلك لعدم وجود أي مصدات هواء حول العين لذلك تم زرع سور شجري كثيف حول المساحة المستغلة بأشجار مختلفة الكثافة والأطوال لتقليل التيارات الهوائية ومنعها في الشتاء.

ويغلبك فضولك الإنساني فتقرر أن تغوص مثلي في تلك المياه، وحين تفعل يصدر الزمان عنك عفوا عاما، ويغفر لك أحزانك ولوعاتك، ويزين جراح نفسك وجسدك، بينما أصوات الطبيعة التي نسيتها منذ زمن بعيد توقظ في أعماقي أشياء مبهمة منسية وأحاسيس غامضة، وقد ارتدت قناعا مائيا لتغادر البحيرة الكبريتية دون أن تختنق، بل أنك تحس براحة عجيبة وكأن هناك آلاف الكائنات غير المرئية التي تمتص من بين مسام جسدك كل مايلهبه.

وحين تستلقي فوق العشب الأخضر تحت الشجر بينما العجوز البدوي أبو محمود، يبدأ في إشعال موقده بالحطب ليقدم إليك ألذ شاي في الدنيا، يبدأ الحزن يحوم حولك كالشبح، فإذ بالغروب يطارده بعيدا ليختفي مع قرص الشمس في الأفق، أما إذا طاردتك الذكريات الحزينة بينما أنت ممدد مثلي بين البحيرة والأشجار، أحرقتها كل تلك الأدخنة المنبعثة من المياه من حولك كنت أجلس بجانب أبو محمود الذي أخذ يحكي لي بحسرة عن حمّام السونا الرائع الذي تم هدمه بالكامل ولم يتبق منه غير أثره، وعن رواد العين الذين كفوا عن زيارة العين منذ زمن بعدما صدرت أوامر بإنهاء حفلات السمر الليلية ورحلات الكامب حول العين، وتم هجرها تماما لتصبح مغسلة للشاحنات المارة.

مرت الساعات سريعة.. وجفت ملابسي تماما، ولم يعد بها غير رائحة اليود، وجلست بجانب عم محمود أحتسي الشاي بالنعناع السعودي على حد قوله، بينما كانت هناك كائنات الوادي تشاركني رقصة الامتنان للحياة حتى غابت الشمس، واحتل الهلال مكانه في السماء، ورحلت أنا من جديد إلى رأس سدر، يصاحبني الصبي محمود، لأنام منهكة بعد يوم طويل، سبحت فيه في العين الكبريتية ساكبة على جلدي أنهار العسل الكاوية والدفء.

في الصباح استيقظت متعبة من محاولة إسكاتي صدى صوت يناديني لأرحل إليها، ومن تكون غير مدينة "الطور المقدسة"، فرغم عشقي لمدينة رأس سدر؛ إلا أنّ عيني كانت دوما على الطور، سبحت في عيون موسى المقدسة، بينما كانت روحي تهيم حول جبل الطور، فقد حلمت أن أخطو على درب الرحالة الراهبة (إيثيريا) التي زارت الأراضي المقدسة ما بين عامي ٣٨٣ – ٣٨٤م، من أهم الرحالة الحجاج الذين زاروا تلك المنطقة

في فترة مبكرة، وأمدونا بوصف جيد للحالة التي كانت عليها، والمنشآت التي كانت بها.. حيث قامت بتسلق الجبل، ولاقت العديد من النساك والمتعبدين، الذين أخبروها بتعرضهم لغزوات البربر المتكررة، والذين قاموا بعد ذلك بقرنيين من الزمان بالتوجه إلى الإمبراطور (جوستنيان) لحمايتهم من هجمات البجاة، فأمر بتشييد حصن لحماية الرهبان من بطش البربر، واختار أن يكون هذا الحصن عند أقدام الجبل، وهي النقطة التي عندها يبدأ اتصال تاريخ هذا الجبل بتاريخ الدير الشهير الذي يحمل اسم القديسة المشهورة (كاترين)، والعديد من زوار هذا الموقع هم مسيحيون، وهي الزيارات التي بدأت في الازدياد خاصة بعد الوجود الصليبي في الشرق الإسلامي خلال الحروب الصليبية.

وينبع حنيني إلى جبل الطور مثل كل المؤمنين في الأرض، من كونه شهد حدثاً إلهياً عظيماً، حيث كلم الله سبحانه وتعالى سيدنا موسى، عليه السلام، وعليه تلقى ألواح العهد من ربه، ويحيط به الـوادي المقدس طوى، وهو المكان الذي ورد عليه سيدنا موسى، ورأى فيه النار، وحدثت فيه المناجاة بينه وبين ربه، سبحانه وتعالى، كما ورد في القرآن الكريم.

ولمكانة هذا الجبل وجلال واديه المقدس، ذكر في القرآن الكريم ثماني مرات، وحمل عدة تسميات، منها: جبل الطور، وجبل موسى، وجبل الله، وجبل ثابور، وجبل الشريعة. وأصبح من أهم المزارات الدينية في طور سيناء، إذ يزوره آلاف السياح سنويا، هذا إلى جانب وجود دير سانت كاترين والعديد من الآثار التاريخية بمنطقة الجبل وما حولها.

كما اشتهر هذا الجبل عند العديد من الرحالة والحجاج المسيحيين الأوائل، الذين انتشروا منذ فترة مبكرة بهذه البقعة المقدسة لتلمّس بركتها، وذلك أثناء طريقهم من وإلى الأراضي المقدسة بفلسطين.

تمدنا كتابات الرحالة والحجاج المسيحيين بمعلومات شديدة الأهمية عن بعض المنشآت التي كانت أعلى الجبل، وذلك على حد وصف كل من الراهبة (إيثيريا) والرحالة (جاكوب دي فيرونا) والرحالة المشهور (برندنباخ)، و(فيلكس فابرى)، والمصور (ثون والترويل) الذي زار تلك المنطقة عام ١٥٨٧م، والمصور (دي فلكوفي) الذي زار المنطقة عام ١٦٦٥م، والباحث (ريتشارد بوكوك) الذي نشر زيارته لتلك المنطقة عام ١٧٤٣م.

ومن خلال كتابات أغلب هؤلاء الرحالة والدارسين، أمكن تكوين فكرة عن المنشآت التي كانت أعلى جبل الطور، حيث يوجد كنيسة صغيرة وسيطة، وهي الكنيسة التي شيدت على المنطقة التي تسلم فيها النبي موسى ألواح الشريعة من الله، سبحانه وتعالى، والتى يعتقد أنها تعود لفترة الإمبراطور جوستنيان، وقد شيد أعلاها مبنى آخر جديد عام ١٩٣٤م، شمل بداخله البلاطة الوسطى لكنيسة جوستنيان تقريباً، والتي تعرف بكنيسة الثالوث الأقدس، إلا أنه من المؤكد أن هذا المكان كان يضم كنيسة أخرى قبل عصر جوستنيان، حيث ذكرت الراهبة الرحالة (إيثيريا) أنها رأت على القمة كنيسة صغيرة، يعتقد أنها قد شيدت على يد (جوليان سابا)، وأن جوستنيان قد شيد كنيسته على نفس هذا الموقع أو على أنقاضه عام ٥٦٠م تقريباً، وهو عمل تم بمهارة عالية، حيث دكت قمة الجبل لتثبيت منسوب التربة، وتم جلب الأحجار التي شيدت بها الكنيسة من أرضية الجبل.

أما في الفترة الفاطمية خلال القرنين ١٢و ١٣م، فقد شيد كذلك مسجد بالقرب من الكنيسة على القمة، وهو المسجد الذي ورد ذكره على كرسي الشمع المحفوظ داخل الدير، والذي يعتقد أنه كان يشتمل على مئذنة، حيث وردت لها صور في رسومات كل من (جاكوب دي فيرونا)، و(فون برندنباخ)، كما وردت صورتها بالحبر الشيني لرسمة على غلاف مخطوط موجود بمتحف الدير، وهي المئذنة التى يعتقد أنها دمرت في القرن الخامس عشر الميلادي، نتيجة للزلزال الشديد الذى ضرب تلك المنطقة عام ٨٥٦ هـ، ولوحظ أن هذا المسجد قد شيد مستغلاً نفس نوع الحجر الجرانيتي الذى شيدت منه الكنيسة.

أما مدينة طور سيناء فهي أقدم مدينة في مدن محافظة جنوب سيناء وهي مدينة ساحلية يرجع تاريخها إلى أقدم العصور وشهدت العديد من أشكال التطور على مدى التاريخ المختلف ويدل على ذلك الآثار الموجودة في قرية الوادي والتي يرجح أنها ترجع إلى العصر الفرعوني، وهناك أيضا الآثار الإسلامية الموجودة في منطقة الكيلاني بطور سيناء، وهي عبارة عن ميناء إسلامي فمدينة الطور خلال العصر المملوكي كانت الميناء الرئيسي لمصر على البحر الأحمر وكان ميناء السويس ميناء عسكريا فقط ثم تحولت التجارة من ميناء الطور إلى ميناء السويس خلال العصر العثماني واستمرت حتى الآن.

وتشتهر مدينة الطور بالآثار التاريخية للعصر المملوكي والتي كشفت عنها حفريات هيئة الآثار بالتعاون مع البعثة اليابانية بطور سيناء، حيث تم الكشف عن ميناء الطور التجاري القديم وبعض العملات من عصر محمد علي، كما تعتبر مدينة الطور من أشهر المدن السياحية في سيناء، وذلك لما تحويه تلك المنطقة من العديد من الآثار مسيحية كانت أو إسلامية وكذلك آثار من العصر الحديث، فيوجد بها دير طور سيناء، وهو مقام منذ القرن الرابع الميلادي، وأيضا كنيسة باسم القديس جاود جيوش كما يوجد بها جامع قلعة.

وقد وجد الباحثون في جولات بحثهم في المدينة العديد من أصناف النقود الفضية والنحاسية والتي ترجع لعهد الرومان والبيزنطيين، وأيضا حمّام موسى من معالم السياحة في مدينة طور سيناء، ويقع شمال مدينة طور سيناء بنحو ثلاثة كيلو متر، وتتدفق مياه الحمّام من خمس عيون تصب في حمّام على شكل حوض محاط بمبنى من الدبش، وتستخدم هذه المياه الكبريتية الساخنة"٣٧ درجة مئوية" في شفاء العديد من أمراض الروماتيزم والأمراض الجلدية وامراض العظام، وقد تم تطوير الحمام والمنطقة المحيطة به لاستغلاله سياحياً فبعد أن تولته شركة استثمارية اهتمت به وبنت حوله حمامات السباحة من نفس الماء، وحوله بعض الخيام للراحة، وقامت بإضاءته، كان الدخول فيه مجاناً من قبل وأما الآن فأصبح برسوم.

وقديما عرفت مصر أيضا "طريق الرحلة المقدسة " إلى القدس عبر سيناء، منذ عهد الإمبراطور قسطنطين أول الأباطرة المسيحيين (٣٢٣- ٣٣٧م)، الذي أوقف الاضطهاد الذي لحق بالمسيحية، وقامت أمه الإمبراطورة" هيلانة" بزيارة القدس عن طريق سيناء، وبنت بسيناء كنيسة صغيرة في أحضان شجرة العليقة المقدسة بمنطقة الجبل المقدس بالوادي المقدس "طوى"، والذي



النقطة الحصينة فى منطقة عيون موسي

ضمها الإمبراطور جستنيان إلى منشآت أشهر دير في العالم بناه في القرن السادس الميلادي وهو دير طور سيناء، والذي تحول اسمه إلى دير سانت كاترين في القرن التاسع الميلادي، بعد العثور على رفات القديسة كاترين فوق أحد جبال سيناء والذي سمّي باسم القديسة.

وفي زمن زيارة "نعوم بك شقير"المؤرخ والكاتب الشهير لدير سانت كاترين عام ١٩٠٥م، والذي كتب عن تاريخ وآثار سيناء، وجد أن هناك رحلات مستمرة للروس يزورون دير سانت كاترين رجالا ونساءً كل عام ومتوسط عدد الزوار في ذلك الوقت كان مائتي فرد في العام وتدوم زيارتهم للدير ثمانية أيام يزورون خلالها الجبل المقدس وضواحي الدير، وكانوا يأتون عادة بعد زيارتهم للقدس في عيد الميلاد وعيد الغطاس أو يأتون مباشرة من بلادهم لحضور عيد القديسة كاترين يوم ٨ ديسمبر من كل عام إذ يحتفل الرهبان بهذا العيد احتفالا بالغًا.

لقد كان الروس يأتون إلى سيناء عن طريق السويس، ثم يقومون بالإبحار إلى ميناء الطور ومن الطور بريًا إلى سانت كاترين عن طريق وادي حبران بعد زيارة الأماكن المقدسة بالطور، ومنذ عام ١٨٨٥م، كان يرافقهم على نفس الباخرة من السويس الحجاج المسلمون ويزورون سويًا الأماكن المقدسة بالطور وسانت كاترين، ثم يعودون إلى طور سيناء ومنها إلى جدة وكان بعض الروس يحضرون من السويس بطريق البر إلى سانت كاترين ومنه إلى مدينة طور سيناء، وفي مدة إقامتهم بالدير ومراكزه بالسويس أو الطور أو القاهرة كان يتكفل الدير بنفقتهم، وكان بعضهم يقدم نذورًا للدير من نقود وحلي.

أما الرّحالة السويسري "بورخارت"، الذي جاء من سويسرا ليحج إلى سيناء مرتين عام ١٨١٦م وعام ١٨٢٢م،فحكى أنه شاهد بدير سانت كاترين ٨٠٠ من الحجاج المسيحيين الأرمن، جاؤوا من القدس، وكذلك مسيحيون روس وخمسمائة مسيحي من أقباط مصر

وخلال فترة حكم إسماعيل ١٨٦٣- ١٨٩٧، حدثت عدة أحداث متصلة بسيناء، منها زيارات العديد من الرحالة إلى سيناء وكان أهمهم البرفيسور بالمر بالمر، حيث أرسلته بريطانيا عام ١٨٦٨ على رأس لجنة علمية للتنقيب في منطقة الطور ورسم خريطة لسيناء. لكن كان أهم تلك الأحداث التي أثرت على سيناء خلال تلك الفترة هو افتتاح قناة السويس للملاحة عام ١٨٦٩.

ليس فقط الرحالة كانت عيونهم على سيناء، حتى أباطرة وحكام أوروبا ظلوا منذ قديم الأزل يشتهونها، فالتاريخ يذكر لنا أنه مع هدوء مصر مرة أخرى ووقوعها تحت سيطرته، استغل بونابرت هذا الوقت لزيارة السويس ورؤية بعينيه القناة (المعروفة باسم قناة سيزو ستريس أو "قناة الفراعنة") التي يقال أنه قد تم حفرها في العصور القديمة بين البحر الأحمر والبحر المتوسط بأمر من الفراعنة. قبل أن ينطلق في رحلة الاستكشاف، أعاد للقاهرة حكمها الذاتي، وحل ديوان جديد مكون من ٦٠ عضوًا محل اللجنة العسكرية.

بعد ذلك، وبرفقة بيرتهوليت، جاسبار مونج، لو بير، دوتير، كوستاز، كافاريللي، ومتبوعا بـ ٣٠٠ شخص، انطلق بونابرت إلى البحر الأحمر، وبعد ثلاثة أيام من السير عبر الصحراء، وصل إلى السويس.

بعد إعطاء الأوامر لاستكمال التحصينات في السويس، عبر بونابرت البحر الأحمر وانتقل في ٢٨ ديسمبر ١٧٩٨ إلى سيناء للبحث عن جبال موسى الشهيرة على بعد ١٧ كيلومترًا من السويس. وعند عودته، فوجئ بالمد والجزر، وواجه خطر الغرق. عند عودتهم إلى السويس، وبعد الكثير من الاستكشاف، حققت البعثة هدفها، حيث عثرت على بقايا القناة القديمة (قناة سيزوستريس) التي أمر بحفرها سنوسرت الثالث ونخاو الثاني وسنوسرت الثالث هو خامس فراعنة الأسرة الثانية عشرة..وقد أفاد الكاتب والروائي تشارلز مورجان(١٨٩٤ـ ١٩٨٥)، بوجود كتابات محفورة بالصخر الجرانيتي في جزيرة سهل قرب أسوان تدوّن حفر قناة سيزوستريس.

أما نخاو الثاني فهو أحد فراعنة الأسرة المصرية ٢٦، ولقد احتل مكان الشرف في التاريخ الدولي للعصور القديمة. قام بتولي الحكم من عام ٦١٠ إلى ٥٩٥ ق م.

ويروي (هيرودوت) كيف اضطلع نخاو الثاني، الذي أراد مد نشاطه البحرى والتجارى، بحفر القناة التي كانت تصل النيل بالبحر الأحمر. وأعطى مصر أسطولا من السفن ذات الثلاثة صفوف من المجاديف..وقام بحّارته الفينيقيون برحلة استغرقت ثلاث سنوات، من البحر الأحمر إلى رأس الرجاء الصالح، وعادوا عن طريق جبل طارق، ولم يستطع العالم القديم أن يصدق أن الشمس التي تشرق دائما من على اليسار، أشرقت يوماً ما من على يمين البحارة.. ومع أن هذه الرحلة تبدو بالغة الأهمية، فإنها لم تتبع بأخرى، ولم يتبعها أحد بعد ذلك..



مصطفى بيومي
يكتب:

أم كلثوم في عالم ناصر عراق

منذ منتصف العشرينيات في القرن العشرين، عند بداية سطوع شمس أم كلثوم في سماء الساحة الغنائية المصرية، تمثل كوكب الشرق ظاهرة استثنائية فريدة غير مسبوقة في خريطة الثقافة المصرية، فهي ليست جزءا أصيلاً متوهجًا من الماضي الذي تبدع فيه وتتألق حتى رحيلها في فبراير 1975 فحسب، بل إنها أيضًا حاضر ممتد كأنها لم تغب يومًا، وتنبئ المؤشرات جميعًا أن المستقبل، القريب والبعيد، يتسع لعطائها المتجدد وعظيم تأثيرها ونفوذها، كأنها لن تغيب.

تختلف أجيال المصريين المتعاقبة في الرؤى السياسية والثقافية، وتتباين الذائقة الفنية من مرحلة إلى أخرى، وتتبدل الهموم ويتطور الإيقاع، لكن الفنانة الرائدة مشترك راسخ بين الأجيال جميعًا، فلا اختلاف يستحق الذكر حول مكانتها وعبقرية إحساسها وأدائها وقدرتها الفذة على التعبير الخلاب عن أشواق الإنسان المصري والعربي. في أغانيها الطازجة ما يجسّد مشاعر الحب والوطنية، ويتفاعل مع القضايا الدينية والروحية والوجودية.









لا يملك المتأمل في العالم الروائي لناصر عراق إلا أن يتوقف طويلاً أمام خصوصية الموقع الذي يحتله الغناء في تشكيل أعماله الثرية، المتشعبة زمانيًا ومكانيًا، ولا صعوبة في اكتشاف الدور المهم الذي تلعبه أسماء كبار المطربين والمطربات في بناء الشخوص وتطور الأحداث: محمد عبدالوهاب، ليلى مراد، فريد الأطرش، منيرة المهدية، فيروز، شادية، عبدالحليم حافظ، فايزة أحمد، نجاة الصغيرة، ماهر العطار، محمد منير، مدحت صالح، عمرو دياب.

لهؤلاء جميعًا حضورهم المتفاوت، كمًا وكيفًا، في عالم ناصر عراق الروائي، لكن أم كلثوم هي الأساس وحجر الزاوية، وعابرة كل الصراعات والتناقضات، وصانعة السعادة والبهجة والشجن للأجيال كافة، دون نظر إلى الانتماءات الدينية والأيدلوجية والثقافية والطبقية.

أزمنة من غبار

في روايته الأولى: "أزمنة من غبار"، تبرهن المناقشات المستفيضة المطولة بين الأصدقاء الثلاثة، أحمد السرياقوسي وكارم إسماعيل وخالد عبدالعزيز، على أن الفن الغنائي، وفي القلب منه أم كلثوم، جزء حيوي أصيل من منظومة الثقافة المصرية والعربية: "كانت تمتد بينهم نقاشات طويلة، تمتد حتى صياح الديكة، تبدأ من أم كلثوم وعبدالوهاب وعبدالحليم ونجيب محفوظ ونزار قباني ومحمود درويش وصلاح عبدالصبور وبدر شاكر السياب وصلاح أبو سيف ونجيب الريحاني وفؤاد المهندس ومحمود ياسين وتنتهي عند أسئلة حول وجود الله".

الثلاثي الأشهر في تاريخ الغناء المصري الحديث، أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ، في صدارة الأسماء التي يدور حولها النقاش المتشعب، متجاورين مع رموز الأدب والشعر والسينما، ومن جملة الخليط المتماسك المتكامل تتشكل الخريطة الثقافية.

على صعيد أسرة عبدالعزيز إبراهيم، العامل المناضل المثقف، تتجسد القيمة الفريدة لأم كلثوم عبر إشارتين عابرتين دالتين، قد لا يلتفت إليهما بعض قراء الرواية.

الإشارة الأولى هي التأريخ لاقتناء جهاز التليفزيون بموت أم كلثوم، التاريخ الذي لا يمكن أن يُنسى عند الملايين من عشاقها، فبراير 1975: "منذ أن دخل هذا الجهاز منزله قبل نحو عقد ونصف العقد، وبالتحديد في الأسبوع الذي رحلت فيه أم كلثوم".

الإشارة الثانية تتعلق بشراء الأسرة لجهاز الراديو، فالتأريخ للمناسبة المهمة الجليلة لا ينفصل أيضًا عن أم كلثوم وأغنيتها الشهيرة ذائعة الصيت "انت عمري": "الراديو العجوز الذي يعود تاريخ شرائه إلى الليلة التي شدت فيها أم كلثوم لأول مرة بأغنية "انت عمري" عام 1964".

هكذا تستعيد الأم تحية ذكرى شراء الراديو، إحدى علامات الرفاهية النسبية في الستينيات، مؤكدة من حيث لا تدري على الأهمية الاستثنائية للأغنية التي توصف عادة بأنها "لقاء السحاب"، حيث صوت كوكب الشرق ولحن محمد عبدالوهاب وكلمات أحمد شفيق كامل. ويتكرر الاستدعاء مجددًا في سياق الحديث عن صراع أبناء عبدالعزيز حول الاستئثار بالراديو والاستماع إليه بعد خروج الأب إلى العمل: "منذ أن اقتنى عبدالعزيز إبراهيم راديو فيليبس يعمل بأربع بطاريات "طرش" في الليلة نفسها التي غنت فيها أم كلثوم "أنت عمري" لأول مرة، والراديو أصبح محور صراعات الأبناء".

الكومبارس

لا تحظى أم كلثوم بحضور كثيف، كمًا وكيفًا، في "أزمنة من غبار"، وهي السمة التي تتكرر في رواية "الكومبارس".

تنتعش إيمان وتتوهج في قصة الحب التي تعيشها مع الدكتور جميل الشناوي، وعندما تركب سيارته وينشغل بمكالمة تليفونية، تستمع هي وتستمتع بأغنية كلثومية تلعب دورًا أقرب إلى الموسيقى التصويرية الدالة المصاحبة للمشهد: "وأنا أستمتع بأم كلثوم وهي تصدح: آه من لقاك في أول يوم".

ليس مثل أغنية "الآهات" في تجسيد حالة العشق والذوبان التي تستغرق فيها إيمان، ولا تغيب أم كلثوم أيضًا عن "ليلتي" زفافها. ليلة الزفاف الثاني، يفاجئها الدكتور جميل برغبته في أن ترقص له: "ونهض ليدير موسيقى أغنية "انت عمري" لأم كلثوم، واقترب مني ووهبني قبلة دافئة أشعلت حواسي كلها، وهمس:

- هيا يا حبيبتي.. ارقصي لي!".

إنها ليلة الزفاف الثانية في حياة إيمان، وعند زواجها الأول قبل أكثر من ربع قرن، لا يختلف الحضور القوي المؤثر للأغنية الكلثومية: "طلبت من الفرقة الموسيقية أن تعزف لها مقدمة أغنية "أنت عمري" ورقصت عليها وسط ذهول الجميع".

ظاهرة استثنائية مثيرة للدهشة بحق، لا تغيب عن إيمان بطبيعة الحال: "وهكذا كنت المرأة الوحيدة التي رقصت مرتين في ليلتي زفافها وقد مضى على الرقصة الأولى ربع قرن!".

ترقص إيمان مرتين مع موسيقى "أنت عمري"، فكأنها تعيش عمرين: الأول مع عبدالمؤمن السعيد، وبدايته في يناير 1984، حتى يختفي ويتوارى عن الأنظار في يناير 2008، والثاني مع الدكتور جميل الشناوي، منذ فبراير 2011.

جميل الشـنـاوي، التقدمي ذو الثقافة الموسوعية والـرؤى المستنيرة الثاقبة، لا يصنع تناقضًا وهميًا بين ثقافتي الشرق والغرب. يتجلى ذلك التعايش الإيجابي في مكتبته الموسيقية العامرة، حيث بيتهوفن وباخ وموتسارت، بصحبة سلامة حجازي وسيد الصفتي وصالح عبدالحي ومنيرة المهدية: "وكما تحتل أم كلثوم وعبدالوهاب زاوية خاصة مميزة، فقد وضعت سيديهات الموسيقى الهندية والتركية واليابانية في مكان بارز".

الإبـــداع الغنائي لأم كلثوم إنساني عالمي، والمطربة الكبيرة حاضرة بقوة في لحظات الحب والتوهج العاطفي، مثلما هي ساطعة لا تغيب في المناسبات الوطنية والثورات الشعبية.

بعد أسابيع من ثورة يناير 2011، وفي ظل حراك سياسي مغلف بالقلق والتوتر والاضطراب، تتفاعل فاتن عبدالمؤمن السعيد، الشابة العشرينية، مع أم كلثوم وأغنيتها الوطنية: "وانطلق صوت أم كلثوم من التليفزيون صادحًا: "مصر التي في خاطري وفي فمي"، فاستجاب لها كياني وارتجف بدني".

تنتمي فاتن إلى جيل شاب، ذي إيقاع مختلف وثقافة مغايرة للأجيال السابقة. تبدأ رحلتها مع الحياة وفنونها بعد سنوات طـوال من رحيل أم كلثوم، لكن كوكب الشرق تفرض حضورها المتوهج كأنها معاصرة، والفضل يعود إلى قدرتها غير المحدودة على التواصل مع جملة المعطيات الإنسانية والعاطفية والوطنية التي تتجاوز مرحلة بعينها وجيلاً دون غيره.

تغيب أم كلثوم عن رواية "تاج الهدهد"، وكذلك عن "الأزبكية"، التي تدور أحداثها في مرحلة تاريخية سابقة. الوجود هامشي محدود، بقدر أهميته وخطورته وعظيم دلالته في "أزمنة من غبار" و"الكومبارس"، لكن الروايات الثلاث الأخرى تشهد سطوعًا لأم كلثوم: "من فرط الغرام"، "العاطل"، "نساء. القاهرة. دبي".

من فرط الغرام

مدينة "نور المكان"، المسرح المكاني لأحداث رواية "من فرط الغرام"، ليست إلا اسمًا بديلاً لدولة الإمارات العربية المتحدة، المكان المضيء الدافئ الحنون الذي يهيم به ناصر عراق وشخوصه. يجد فيها الروائي، في الأغلب الأعم من رواياته، ويجد شخوصه، وطنًا ثانيًا مشبعًا متسامحًا، يستوعب الغرباء الوافدين فلا يطولهم شعور الفقد والغربة.

الحاكم الأول للمدينة الروائية، الذي يعود إليه الفضل الأكبر في تأسيسها ونموها وازدهارها، هو نفسه الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، عاشق مصر والمقدر لفضل وعطاء المصريين، المولع بأم كلثوم وإبداعها الغنائي الفريد. خارج النص الروائي، توجد حكايات ووقائع شتى عن علاقة المودة الصافية التي تجمع بين كوكب الشرق والشيخ المؤسس، الذي يدعو أم كلثوم لزيارة "أبوظبي" في العام 1971، قبل فترة قصيرة من الإعلان عن قيام دولة الاتحاد. داخل النص، يقدم ناصر عراق لمحة مكثفة بالغة الأهمية عن الإعجاب غير المحدود بسيدة الغناء العربي في العصر الحديث: "وكان إعجابه بصوت أم كلثوم وفنها يفوق الحد، لدرجة أنه أصدر قرارًا رسميًا موجهًا إلى رئيس إذاعة "نورمكان" فور افتتاحها في أواخر الخمسينيات، أمره فيه بأن تبث الإذاعة يوميًا أغنية لكوكب الشرق بدءًا من الساعة الثانية بعد الظهر، حتى يستمتع بها بعد أن يتناول غداءه وقبل أن ينعم بغفوة القيلولة!.

المدهش أن هذا القرار ظل ساريًا حتى بعد رحيل الحاكم الأول لـ"نور مكان" ولم يشأ ابنه أن يلغي قرارًا فنيًا أصدره أبوه خاصة وأنه أصبح أيضًا من عشاق صاحبة "الأطلال"!..".

لا ينفصل حب الحاكم لأم كلثوم عن عشقه لمصر وتقديره لعطائها في شتى المجالات، التعليمية والصحية والإنشائية والفنية. حبه المزدوج، لمصر وأم كلثوم، يتم توارثه والحفاظ عليه، وليس أدل على ذلك من استمرار الابن، الحاكم الجديد، في التعلق بقيم الأب وتقاليده، متشبثًا بعشق أم كلثوم، صاحبة "الأطـلال" وغيرها من الروائع الخالدة التي لا تعرف الذبول.

أم كلثوم قامة فنية عربية، وشعبيتها الطاغية في البلدان العربية لا تقل عن المكانة السامية الشامخة التي تحظى بها في مصر. الفلسطينية سهام من عشاق الفن المصري: "فهي تعرف جميع المطربين وأغنياتهم من أول منيرة المهدية وأم كلثوم وعبدالوهاب ومحمد عبدالمطلب حتى عبدالحليم ومحمد رشدي وماهر العطار".

يمكن القول إن الفن المصري هو فن عربي بالضرورة، وفي هذا السياق يمكن القول أيضًا إن أم كلثوم قامة عربية رفيعة المقام، عابرة للحدود المحلية مثلما هي متجاوزة لزمن بعينه، تتوارى بعده وتتراجع مكانتها.

لا تنبع القيمة غير المسبوقة لأم كلثوم من فراغ، ذلك أن الفنانة العملاقة مؤهلة بإمكاناتها الفنية وشخصيتها الفريدة لاعتلاء القمة والتربع عليها منفردة. في غنائها سحر وجاذبية وسمات تستدعي الدراسة المتأنية لاكتشاف جوانب التفرد والتوهج.

الصحفي التقدمي المثقف سامح عبدالرحمن، في جولته مع حبيبة العمر أميرة على شاطئ بحر الإسكندرية: "يتحدث عن روعة أداء أم كلثوم وسحر صوتها في الأربعينيات والخمسينيات تحديدًا، موضحًا لها أن إقامته في "نور مكان" وفرت له فرصة ذهبية لاكتشاف عبقرية كوكب الشرق".

عند الجادين المتخصصين من عشاق أم كلثوم، تنقسم مسيرة كوكب الشرق إلى مراحل، ولاشك عندهم أن سنوات الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين تشهد ذروة النضج والاكتمال الفني. لا يعني هذا أن عقد الستينيات، الذي يشهد عددًا هائلاً من أروع وأشهر أغانيها، أقل أهمية، ويتجلى ذلك في التحليل المتقن المتوازن الذي يقدمه سامح: "شرح لها سامح كيف اقتنى شرائط لأغنيات أم كلثوم التي ترنمت بها في الفترة التي حددها، كان يضعها في سيارته التويوتا كورولا ليستمع إليها

وهو في الطريق إلى عمله وفي العودة. لقد أنصت سامح إلى بريق أداء السيدة الأولى في أغنيات "رق الحبيب" و"حلم" و"هلت ليالي القمر" و"الآهات" و"حبيبي يسعد أوقاته" و"سهران لوحدي" و"غلبت أصالح في روحي" و"جددت حبك ليه" و"سلوا قلبي" و"قصة الأمس" و"أغار من نسمة الجنوب" و"الأمل" و"الأولة في الغرام" و"شمس الأصيل" و"أهل الهوى يا ليل".. لقد استثمر سامح الطريق الطويل الذي يقطعه من بيته إلى عمله وبالعكس، في الانتباه جيدًا إلى إيقاع صوت أم كلثوم ومقدرتها الفائقة على تلوينه والتعبير به، خاصة عندما كانت في سن النضج أيام الأربعينيات والخمسينيات، كما لاحظ وهو يسرد انطباعاته هذه على مسامع حبيبة قلبه، أن صوتها تأثر مع تقدمها في العمر، لذا بدأ أقل كفاءة وتألقًا. باختصار؟ يقول سامح إن صوت أم كلثوم في الأربعينيات والخمسينيات كان صداحًا ريانًا يقطر حلاوة وتفردًا.

- و"الأطلال".. و"انت الحب".. و"ألف ليلة"؟

- بالتأكيد يا حبيبتي.. أغنيات جميلة، وصوتها ساحر وهذا سر معجزتها، لكنه ليس بالتوهج الذي كان".

سامح عبدالرحمن ليس مستمعًا عاديًا، ولا يمكن القول إنه عاشق يشبه ملايين محبي وعشاق "السيدة الأولى"، ذلك أن كلماته تنم عن خبرة ودراية ومعرفة وثيقة بعلم طبقات الصوت والقدرة على التوقف عند براعة التلوين والتعبير. قد تتراجع إمكانات الصوت "المعجزة" بفعل الزمن، ومن الذي يقوى على مواجهة الزمن؟، لكنه تراجع لا يعرف أبعاده وخباياه إلا الخبراء من أمثال سامح، والنجاح المدوي الذي تحققه أشهر أغاني الستينيات، كالتي تستشهد بها أميرة، ينهض دليلاً عمليًا على أن "معجزة" أم كلثوم "لا تخضع للقواعد الصارمة والثوابت التي تطول غيرها من المطربين والمطربات.

لا يجد سامح ما يهديه إلى أميرة، حبه الأول والأعظم، إلا مجموعة من شرائط أم كلثوم. يغيب عنها لدقائق، ويعود ليضع أمامها هديته الدالة: "فغرت فاهًا مندهشة:

- ما هذا؟

- الأغنيات التي حدثتك عنها..

أعجبتها فكرة أنه تركها دقائق ليشتري لها هذه الأغنيات، وشعرت كم تعشق هذا الرجل، وكم هي مفتونة به".

إهداء شرائط أم كلثوم هو التعبير الأفضل عن المحبة التي يحملها سامح لأميرة وكوكب الشرق معًا، والقيمة هنا لا تتمثل في التكلفة المادية للهدية، لكنها في الدلالة الرمزية التي تجسّد عمليًا، بلا كلمات، أسمى وأعظم مشاعر الحب.

أميرة بدورها تزداد اقترابًا من أم كلثوم وتعلقًا بها، وتجد في روائعها الغنائية ما يعبر عن مشاعرها ويترجم أشواقها. في القهوة حيث يجالس أصدقاءه، يتلقى سامح رسالتها القصيرة على موبايله، ويقرأ ما نصه: "استمع إلى "الآهات" لأم كلثوم معي الآن. ارتبك قليلاً، ورد عليها بعبارة قصيرة: "استمتعي بها.. أنا مع الأصدقاء في المقهى. سأتصل بك فور الانتهاء".

ينتمي أصدقاء سامح إلى بلدان عربية مختلفة، والقهوة التي يلتقون فيها بمثابة البرهان العملي العفوي على مكانة أم كلثوم، ذلك أن أغانيها هي الملمح الراسخ في أجوائها. عندما يحل الصمت بعد طوفان النقاش السياسي الصاخب، ينتبه سامح "إلى أن موسيقى "جددت حبك ليه" لأم كلثوم بدأت تنبعث من الراديو في المقهى، ما حدا بالجرسون إلى أن يرفع صوت الراديو أكثر".

بأغنية أم كلثوم "هذه ليلتي"، تبدأ الرواية وتنتهي. في السطور الأولى يُقتل الفلسطيني مشعل خداش بسكين المطبخ التي ينقض بها عليه السوري رضوان لؤلؤة: "في الوقت الذي يعلو فيه صوت أم كلثوم من جهاز التسجيل.. يا حبيبي طاب الهوى ما علينا لو حملنا الأيام في راحتينا".

ما الذي تعنيه "هذه ليلتي" في مثل هذه الأجواء على وجه التحديد؟ تنقلب الليلة الروائية من جلسة صفاء وتصالح إلى مسار دموي يضفي عليها مذاقًا مختلفًا بعيدًا عن كل توقع. لا يمكن أن تخلو سهرة مماثلة من أم كلثوم وروائعها، والقتيل مشعل لا يفضل الاستماع إلى أغنية بعينها، متوافقًا بذلك مع غياب الحس الفني عن شخصيته، والفضل في الاختيار للقاتل رضوان:

"- عندي جهاز كاسيت.. ماذا تريد أن تسمع؟

- أي شيء.. أي شيء..

قال مشعل خداش من دون اهتمام، لكن رضوان لؤلؤة وضع شريط أغنية أم كلثوم "هذه ليلتي" التي يعشق الإنصات إليها وهو منتشٍ بالخمر!".

إن لم تُسمع "هذه ليلتي" في جلسة شراب، فمتى تُسمع؟!. القتيل شخصية شريرة مؤذية متعجرفة، فضلاً عن جهله الفاضح الفادح بكل مفردات الثقافة، فكرًا وأدبًا وشعرًا وغناء. مثل هذا التكوين يتوافق مع علاقة الجفاء التي تجمعه بعالم أم كلثوم، وقبل دقائق من قتله: "انتبه إلى أم كلثوم وهي تشدو: "كل ليل إذا التقينا صباح".. فسأل:

- أهذه هي الأطلال؟

فعقب رضوان بسرعة:

- لا.. إنها "هذه ليلتي".

- آه.. تذكرت.. التي كتبها نزار قباني!

سكت رضوان على الخطأ الذي وقع فيه سكرتير التحرير ولم يشأ أن يصحح له ذاك الخطأ ويخبره أن جورج جرداق هو الذي كتب "هذه ليلتي" وليس نزار قباني! ثم عض إصبعه ندمًا لأنه صحح له اسم الأغنية، قائلاً لنفسه: وهل أنا مطالب أن انبهه إلى أخطائه الفادحة.. لعنة الله عليّ.. متى تنتهي هذه السهرة".

لا يعرف مشعل الفارق بين "الأطلال" و"هذه ليلتي"، ولا يميز بين نزار قباني وجورج جرداق، فكيف لسهرة كهذه أن تنتهي إلا بجريمة القتل؟!.

العاطل

في منظومة الأعمال الروائية لناصر عراق، تنفرد رواية "العاطل" بوجود الشخصية الوحيدة التي تتخذ موقفًا سلبيًا من أم كلثوم، قوامه الضيق والنفور والانصراف عن الإعجاب الذي يسيطر على الأغلبية الساحقة: محمد عبدالقوي الزبال.

في دبي، عند جلوسه في قهوة "ذكريات"، لا يبدي محمد حماسًا لغناء أم كلثوم، ويسيطر عليه الشعور بالتوتر وغياب الانسجام: "مازالت تكرر بملل.. فكروني إزاي.. هو أنا نسيتك"!.

لا وجود لمفردتي "التكرار" و"الملل" في حضرة أم كلثوم عند عشاقها ومريديها، لكن محمد الزبال ليس من هؤلاء، وغناؤها عنده أقرب إلى النواح: "أم كلثوم وهي تنوح.. يا اللي عمّرت وأخليت".

يصل به الاستياء والتذمر، وهو يواصل الاستماع مرغمًا إلى الأغنية نفسها، إلى القول: "لم يكن هناك سوى صوت المرأة، التي مازالت تتوجع في جهاز الكاسيت وهي تقول: الأنس كان أنت".

أم كلثوم عنده، "تكرر بملل" و"تنوح" و"امرأة تتوجع"، وصولاً إلى الذروة عندما يفكر، مستغرقًا في مشكلته الشخصية التي تؤرقه وتعكر صفو حياته: "ومازالت أم كلثوم تنادي: "الانسجام أنت". لمَ لا يجدون حلاً لمأساتي مع هند؟ ولمَ لا تتوقف هذه المرأة عن النواح قليلاً؟".



في سياق آخر، لا تروق له "الأطلال" ولا يندمج معها، لكن خبر موت بدر المنياوي في حريق قصر ثقافة بني سويف، يضفي على فهمه للأغنية رائحة شجنية، يترجمه في إطار أقرب إلى الميكانيكية: "انخرطنا جميعًا في بكاء شديد باستثناء سمية الأبـراشي، التي تفحصتنا بحزن وذهول، أما أم كلثوم فكانت تشدو بأسى يمزق الأفئدة:

يا حبيبي كل شيء بقضاء..
ما بأيدينا خُلقنا تعساء!

لا يدرك ما تعنيه قصيدة إبراهيم ناجي، وشــدو أم كلثوم الــذي يمزق الأفئدة كما يقول، عاطفي في المقام الأول. إنه يعبر عن مشاعر الحب والفقد، فهل يمكن استيعابه على ضوء الحريق المأسوي وموت بدر المنياوي؟. الشجن سمة إنسانية متعددة الأسباب بطبيعة الحال، يصاحب الموت والحب المأزوم معًا. الانخراط في البكاء يبرر مثل هذا التصور، لكن محمد الزبال في حقيقة الأمر لا يتواصل مع الجوهر الذي تراود أغنية كوكب الشرق التعبير عنه.

تتكرر الترجمة السطحية الحرفية في موقف آخر، يتابع فيه الزبال حالة الانسجام العاطفي بين منصور وسمية: انتبهت إلى صوت أم كلثوم، وهي تشدو من مكان ما في المقهى: "ولما أشوف حد يحبك يحلي لي أجيب سيرتك وياه"، لأن سمية همست آنذاك في أذن منصور بكلام لم أسمعه، فابتسما سويًا!".

لا يعي محمد الزبال أبعاد وأعماق كلمات أحمد رامي في "أنت الحب"، ولا شيء في رؤيته يتجاوز ظاهر الهمس والابتسام الــذي يجمع الحبيبين المتحققين، وهو تحقق منعش خلاب لا وجود له في حياة محمد، المسكون بالإحباط والتخبط.

ما السر في علاقة العداء والنفور؟!. ربما يُقال إنه ينتمي إلى جيل مختلف مولع بالإيقاع السريع اللاهث، ويضيق بالتبعية من أم كلثوم وتجلياتها المحققة: "كان صوت أم كلثوم ينهمر علينا من جهاز الكاسيت بأغنيات لم أسمع بها من قبل مثل "جددت حبك ليه"، والآهــات" التي أصر جمال عبدالناصر على أن يسمعها.

لم أنتبه إليها، فليس لديّ طاقة لسماع أم كلثوم، وتساءلت: هل يمكن أن يكون لعمرو دياب نصيب في هذه الجلسة؟!".

لا طاقة لديه لسماع أم كلثوم، والتوجه الغنائي الذي يمثله عمرو دياب هو الأقرب إليه، وإلى الكثير من أبناء جيله، لكن تفسيرًا كهذا لا يصلح لتبرير الجفاء والرفض لإبداع أم كلثوم. ما أكثر الشباب المتيمين بكوكب الشرق، وقد لا يدمنون الاستماع ولا يفرطون في الحماس، لكنهم لا يتخذون موقفًا سلبيًا عدائيًا متعنتًا مثل محمد الزبال. ما السر إذن؟. الإجابة الأكثر دقة يمكن استنباطها مما يقوله محمد عن نشأته الأولى: "لم أكن من هواة أم كلثوم بشكل عام، بل كنت أكرهها وأنا صغير، لأن أبي كان يحبها، ويسبنا إذا علا صوتنا أثناء شدوها في الراديو، فكرهتها كما كرهته. لكن مع الوقت، ومع شروحات منصور لعبقريتها، بدأت مشاعري نحوها تتغير قليلاً، فلا بأس عندي من أن أعجب ببعض مقاطع لها في أغنيات محددة مثل الأطلال وألف ليلة وسيرة الحب.. لكنني لا أقدر على التركيز مع ما تقول ساعة ولا أطيق. وأندهش كيف لمنصور أن يظل مصوبًا حواسه كلها نحو أدائها ويطرب له، بل ويسعى لجرجرتي للاستماع إليها وقتًا طويلاً.

كانت تردد "بعدما اتعودت بعدك غصب عني". انتبهت إليها للحظات، ثم سرقني شرودي من متابعتها".

يسهم الأب، مفرط القسوة والتعنت والبذاءة، في التشكيل السلبي لشخصية الابن، ضحية المناخ غير السوي، حيث الإهانة وغياب الاحترام وازدراء الثقافة والمعرفة. حب الأب، عبدالقوي الزبال، لأم كلثوم، يقود الابن الحانق المأزوم إلى كراهيتها، كأنه يثأر من الرجل الذي يكرهه ويضيق به. الاحتكاك بابن الخالة منصور قد يخفف من حدة التوتر والنفور، لكنه لا يفلح في التغيير الجذري الشامل، فالأمر لا يتجاوز الإعجاب المؤقت بمقطع من أغنية، ثم يتلاشى التركيز ويتبخر الاهتمام.

الأغلب الأعم من المصريين الأسوياء، دون نظر إلى توجهاتهم الفكرية والسياسية، يعشقون أم كلثوم ولا تغيب عنهم جوانب عظمتها الفنية. الشيوعي بدر المنياوي من محبيها مقدري إبداعها الرفيع، وبفضل شخصيته القوية يفرض على إدارة المعتقل، الذي يحل به كثيرًا، أن تسمح له بغير المسموح به: "ويتركونه يبيت في زنازينهم وهو يحمل بين يديه راديو ترانزستور، يستمع منه إلى نشرات الأخبار وأغنيات أم كلثوم وعبدالوهاب، وهي رفاهية لا تُمنح بسهولة لمعتقل".

عدد لا يُستهان به من الشيوعيين يتخذون موقفًا متحفظًا من غناء أم كلثوم، لأسباب أيديولوجية تفرز أفكارًا سابقة التجهيز، لكن الفنان المثقف بدر المنياوي يبدو مختلفًا وقادرًا على تجاوز الموروث المتعنت. منصور عبدالعليم يتخذ من بدر أستاذًا، ويدين له بالكثير. تفاعله الإيجابي مع كوكب الشرق مردود، في جانب كبير منه، إلى العلاقة التي تجمعه مع بدر: "حيث لقنه كيفية تذوق فن سيدة الغناء، فأنصت له منصور باهتمام، لدرجة أنهما كانا يحددان مواعيد خاصة للاستماع إليها فقط، ودراسة أغانيها وأدائها المعجز كما كان يردد دومًا".

لا يقتصر الإعجاب، في الـروايـة، على بدر ومنصور. الأستاذ صلاح الغندور من عتاة المعجبين بها والحريصين على الاستماع إليها في كل وأي وقت ومكان: "لدرجة أنه سأل الجرسون إن كان بالإمكان وضع أغنية لأم كلثوم، بدلاً من الضجيج الذي ينطلق من جهاز الكاسيت، كما قال، فإذا

بالجرسون يستجيب على الفور قائلاً له:

- أنت تأمر يا أستاذ صلاح".

أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب هما القمتان والقيمتان الأسمى، الجديرتان بإعجاب وحب صلاح غير المحدود، ووفق تعبير زوجه: "أنا أعرف زوجي جيدًا، فهو من عشاق عبدالوهاب وأم كلثوم، ولن يتوقف عن سرد عبقريتهما!".

المغربية هند بدورها من العاشقات المتيمات بأم كلثوم، والفن المصري بشكل عام. عظماء الإبداع في ساحة الفن المصري هم صانعو قوتها الحقيقية في أرجاء العالم العربي من المحيط إلى الخليج: "نعم أحبكم كثيراً، منذ كنت طفلة أشاهد أفلامكم ومسلسلاتكم ونجومكم وأستمع لأغنياتكم.. أحب عبدالحليم وأم كلثوم وحسين فهمي ونور الشريف ويسرا وعادل إمام، حتى أفلام الأبيض والأسود أحبها جدًا، أنا مفتونة بشادية وفاتن حمامة وسعاد حسني ورشدي أباظة وأحمد رمزي وحسن يوسف وشكري سرحان".

يفرض الفن المصري وجوده الطاغي على البلدان العربية جميعًا، ويتحول إلى جزء من نسيج الحياة في دبي. قهاويها تبدو مصرية خالصة، وعلامة التشابه الأهم تتمثل في أم كلثوم، وهو ما يرصده محمد الزبال بعد فترة قصيرة من وصوله: "كأن المقهى في قلب القاهرة وليس في دبي. هكذا قلت في نفسي، فالضجيج المنبعث من زواياه هو الضجيج نفسه، وحركة النادلين وأصواتهم العالية، التي تنادي على "الطلبات" كما لو كنا في القاهرة، حتى أم كلثوم تردد أغنية "فكروني" بالإحساس ذاته، الذي كان تترنم به في مقاهي القاهرة".

القهاوي، في مصر وغيرها، تقترن بأم كلثوم وأغانيها، ولا منافس لها إلا كرة القدم، الرياضة الشعبية التي تحظى بإقبال جماهيري كبير، وخاصة عندما يكون اللقاء بين الأهلي والزمالك، قمتي الكرة المصرية: "انطفأ صوت أم كلثوم فجأة بعد أن قالت "ألاقي قلبي أنا حبه ما جه على بال.. لا عن هواك له غنى ولا يوم لغيرك مال".

بعد ذلك مباشرة انطلق معلق رياضي بصوت مرتفع من شاشة التليفزيون؛ ليتحدث مع خبراء رياضيين عن تصورهم للقاء المزمع وإمكانات الفريقين وخطط المدربين!".

هزيمة كوكب الشرق مؤقتة بطبيعة الحال، وانطفاء صوتها لا يطول. تشرق من جديد، ويذوب الجميع في عالمها المضيء. لا يملك محمد عبدالقوي



الزبال، وهو الأقل إعجابًا بها وإقبالاً عليها، إلا أن يصغي ويبحث عن ذاته ويتأمل أزمته على ضوء كلماتها.

نساء القاهرة. دبي

في روايته هذه، يصل ناصر عراق إلى قمة التعبير عن مكانة أم كلثوم وتفردها، فهي الشمس التي لا تغيب، والقيمة الراسخة الأصيلة في خريطة الحياة اليومية المصرية.

الشابة مادلين عاشقة للغناء الغربي، ومولعة بالاستماع للفرق الموسيقية الأوروبية ذائعة الصيت، لكنها تستجيب لهاجس غامض وهي تقود سيارتها، وتحن إلى أغنية "الآهات" التي تعشقها أمها سوزان: "حيث تضع نسخة منها في سيارتها حتى إذا اضطرت إلى الركوب معي تمتعت بالإنصات إليها. لم أكن أحب أم كلثوم، أو بالأحرى لا يعجبني من أغنياتها إلا بعض مقاطع من أغنيات قليلة مثل أنت عمري وألف ليلة، لكني أعتبر الآهات وجبة غنائية دسمة وعسيرة الهضم لا تناسب العصر كما أقول لأمي دومًا. برقتها العجيبة وحرصها الكبير على تعليمي وإفادتي تخبرني: (إن تذوق فن أم كلثوم والاستمتاع بسحر أدائها يحتاجان إلى جهد سمعي كبير ومعرفة موسيقية واسعة وخبرة غنائية وحياتية عريضة). ثم تستطرد بيقين حاسم: (حين تبلغين الأربعين ستكتشفين عظمة هذه السيدة وروعة أغنياتها). وعندما أبدي احتجاجي بحركة من رأسي لا تتبرم ولا تتذمر، بل تستطرد أمي بصوت هادئ مشوب بنبرة عتاب: (لقد كنت مثلك يا مادلين لا أتعاطف مع أم كلثوم، وأندهش من هوس الناس بها. وكان جدك جرجس رحمه الله يقول لي ما أقوله لك الآن عن عبقريتها، لكن الفرق أنني كنت أتعامل مع كلامه وآرائه في أم كلثوم بجدية أكبر مما تفعلين معي الآن).

الجد جرجس، والابنة إنصاف، والحفيدة سوزان، وابنة الحفيدة مادلين. أسرة واحدة وأربعة أجيال، والعلاقة مع أم كلثوم تجسيد لمكانة الفنانة العملاقة وطبيعة نفوذها الممتد في الحياة المصرية.

مادلين، لحداثة سنها ومحدودية تجاربها، هي الأقل إعجابًا بتراث كوكب الشرق، وقناعتها أن وجباتها الغنائية الدسمة عسيرة الهضم لا تناسب العصر وإيقاعه السريع، أما الحفيدة سوزان، التي تقترب من معانقة عامها الخمسين، فتتبنى رؤية مضادة مغايرة، خلاصتها أن التواصل مع أم كلثوم يحتاج إلى مزيج من المعرفة والخبرة والنضج، وهي نفسها ليست بعيدة عن العلاقة المتدرجة، حيث البداية النافرة البعيدة عن الحماس والإعجاب، وصولاً إلى الاندماج والتواصل والإمساك بمفاتيح العبقرية. الجد الحكيم جرجس هو من يعي قانون التطور، ويبدو واثقًا من انحياز المستقبل للقيمة الفنية الرفيعة.

النفور المؤقت من أم كلثوم لا يدوم، ومادلين

نفسها هي من ترصد افتتان أمها بعبد الحليم حافظ وحبها لمحمد منير، قبل الانتقال إلى عشق أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب، واعتبارهما خارج المنافسة والمقارنة: "وعلى الرغم من أن أمي من محبي محمد منير، إلا أنها ظلت تضع عبدالحليم في ركن كريم داخل فؤادها. ومع الوقت انتقل هوى أمي من عبدالحليم إلى أم كلثوم وعبدالوهاب، وقل عدد مرات استماعها إلى محمد منير، إذ قالت لي مرة وهي تنصت باهتمام إلى أغنية هذه ليلتي: (مادلين.. الغناء العربي كله يتلخص ويتكثف في أم كلثوم وعبدالوهاب فحسب)، فلما سألتها: (وعبدالحليم؟)، ابتسمت وقالت: (حليم وفيروز وشادية ونجاة وفايزة وغير هؤلاء مجرد مطربين جيدين، أما أم كلثوم وعبدالوهاب فهما العبقرية بحق)..".

ما أكثر المواهب الغنائية التي تصنع المتعة وتستحق الإعجاب، ولاشك أن عبدالحليم حافظ هو الأقرب لشباب الخمسينيات والستينيات، وأن محمد منير يقوم بدور مماثل في الثمانينيات والتسعينيات، لكن رحلة الأجيال جميعًا تصب في بحري أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب، اللذين لا يشبهان أحدًا، وينفردان بمكانة تقف بهما بعيدًا عن الندية والمنافسة.

منظومة العظمة

الحياة الغنائية ليست أحادية الجانب، ولا يمكن أن تكون. التفاني في حب أم كلثوم لا ينفي غيرها، والإقرار بتفردها لا يعني إنكار القامات المبدعة ذات المذاق المختلف، لكن الأمر في جوهره يتعلق بوضعية كوكب الشرق التي تنتشر عبر مساحة أوسع، وتلبي احتياجات لا يقوى عليها الآخرون. يقول الأستاذ جرجس لرفاقه في القهوة: "بعد الست أم كلثوم، لا يوجد صوت امرأة بأبهة وحلاوة صوت ليلى مراد!".

ليلى مراد صاحبة صوت ملائكي ساحر أخاذ، ولها ملايين من العشاق والمعجبين، وكذلك الأمر بالنسبة لعبدالحليم حافظ وفيروز وشادية ونجاة الصغيرة، لكن أم كلثوم تبقى نسيجًا متفردًا غير قابل للمقارنة والمنافسة.

إنها ليست فنانة عادية تمارس تأثيرها في مرحلة بعينها، فهي جزء من منظومة عظماء مصر في شتى المجالات، ويتجلى ذلك بوضوح عندما يرصد فيليب عشق أمه سوزان لكل ما له علاقة بمصر: "غريبة أمي.. تعشق أي شيء له علاقة بمصر.. طعام.. حلوى.. مشروبات.. كلمات.. مفردات.. أسماء.. أغنيات أم كلثوم وعبدالوهاب وعبدالحليم وشادية ونجاة.. أفلام قديمة أبيض وأسود.. أحياء القاهرة القديمة.. سعد زغلول.. مكرم عبيد.. جمال عبدالناصر.. طه حسين.. سلامة موسى.. توفيق الحكيم.. نجيب الريحاني.. نجيب محفوظ وغيرهم وغيرهم الكثير، حيث لا تتوقف عن ذكر عبقرياتهم أمامنا أنا وأختي مادلين".

تتشكل عظمة مصر عبر خليط مركب من مفردات الحياة اليومية، ومن أفـذاذ فنانيها وساستها ومفكريها ومبدعيها. لا غرابة في أن تكون أم كلثوم هي الاسم الأول في منظومة العظماء، ذلك أن المشككين في عظمتها لا يُقاس عددهم الضئيل النادر بأعداد من يطعنون في زعامة سعد زغلول وعبدالناصر، ويهاجمون طه حسين ونجيب محفوظ. أم كلثوم، على نحو ما، أثر خالد وملكية عامة لكل أجيال الشعب المصري باتجاهاته وطبقاته المتصارعة، منذ نهاية الربع الأول في القرن العشرين، وهي الأداة الأهم في توحيد الشعوب العربية تحت الراية المصرية ولهجتها الشائعة، أو كما يقول الدكتور عزت: "أما اللهجة القاهرية فلم تفرض نفسها على بقية اللهجات المصرية فحسب، بل صارت اللهجة الرئيسية في العالم العربي.. فالكل يعرفها، والكل يطرب لها إذ شدت بها أم كلثوم وعبدالوهاب وعبدالحليم، والكل يضحك حين يتحدث بها فؤاد المهندس وإسماعيل ياسين وعادل إمام، والكل يرق لها حين يرى فاتن حمامة تعبر عن غرامها بتلك اللهجة".

يختلف المصريون في الكثير وتجمعهم أم كلثوم، ويتصارع العرب حول كل شيء وتوحدهم أم كلثوم، زعيمة الفن وقبيلته التي تغزو القلوب وتفرض السيادة في المحيط العربي بلا مقاومة.

حائط المبكى

لأم كلثوم حضورها المتوهج في نفوس عشاقها المتيمين بفنها الرفيع، ومن فرط الاندماج والتفاعل تكتسب العلاقة معها طابعًا يتجاوز الفني إلى الذاتي. الفنانة الكبيرة أقرب إلى الصديق المؤتمن الذي يستمع إلى الهموم والشكاوى، ويُنتظر منه النصح والـرأي. هذا ما يفعله اليساري مرسي الشوبكي بعد انصراف رجال أمن الدولة المتغطرسين من القهوة، بعد فاصل من الاستعراض الفج للقوة: "عند انصراف الضابط محمود شعلان وزبانيته كان صوت أم كلثوم يصدح (ياليل.. لو طاب لي زماني)، فغمغم مرسي بأسى: الزمان طفح مرًا يا ست!".

لا تصدر الشكوى العفوية المريرة عن رجل محدود التعليم والثقافة والوعي، لكن اليساري المأزوم يعي بخبرته العريضة أن أم كلثوم أقرب إلى الحضن الحنون والملاذ الآمن وحائط المبكى، وإليها يلجأ من تضيق بهم الدنيا وتتجهم الحياة. التوجه اليساري لمرسي لا يحول دون تقديره لما تمثله أم كلثوم في الحياة المصرية، وقرب نهاية رحلة العمر يقدم مرسي خلاصة رؤيته المستمدة من جملة تجاربه: "في دورة الحياة أشياء جميلة كثيرة، لكن لا يوجد أجمل من المعرفة والعدل والحرية. ثم أضاف ضاحكًا وهو يشير إلى الراديو الكائن أعلى زاوية من المقهى: (وأم كلثوم وعبدالوهاب طبعًا)، فقد كان صوت أم كلثوم يتألق صادحًا: (فاكر لما كنت جنبي)..".

يتمثل ثالوث المتعة الأسمى في المعرفة والعدل والحرية، وأم كلثوم ومحمد عبدالوهاب يختصران المعنى السامي الجليل الجميل لقيمة الفن، وبذلك يمكن اختصار مفردات الحياة الحقيقية المشبعة في المعرفة والعدل والحرية والفن.

أم كلثوم عنصر مهم في حياة اليساري الوطني المثقف الملتزم مرسي الشوبكي، وفي موته أيضًا: "في الحادية عشرة مساء، ضبط التلفزيون على قناة روتانا زمان ليشاهد أم كلثوم. كانت تشدو (هذه ليلتي.. وحلم حياتي). أنصت لها بقلب صاف وروح مطمئنة حتى غلبه النعاس وهو متكئ على الكنبة الكبيرة في الصالة.

في الصباح استيقظ أهالي دوران شبرا على صرخة الخادمة، حيث وجدته ميتًا فوق الكنبة بينما وجهه يشرق بابتسامه رضا".

الاستماع إلى أم كلثوم طقس يومي، والتواصل معها يغسل القلب من عكارات الأيام الرديئة وينعش الروح، والموت الرحيم مع سحر صوتها كفيل بنهاية سعيدة يشرق فيها الوجه بابتسامة الرضا.

تفاعل وتواصل

لا تكتسب أم كلثوم مكانتها الرفيعة من فراغ، في الحياة والرواية معًا. علاقتها مع عشاقها تتجاوز الأغاني وأجواءها، ومن هنا يتحقق التفاعل والتواصل بلا ضفاف.

يتعذب البقال حسنين بمأساة ابنه سيد، الذي يسافر إلى العراق ويتعرض لمخاطر مهلكة، وليس إلا القهوة من مكان يبوح فيه بهمومه ويجد

من يصغي إليه، لكن الأزمة المعقدة تمثل تحديًا لأصدقاء العمر، فيحل عليهم الصمت، وعندئذ تتدخل أم كلثوم وتنوب عنهم: "لم يعلق أحد على مأساة سيد وآلام أبيه لمدة زادت على ثلاث دقائق، فقد تشبع المكان ببخار صمت كثيف وثقيل كالهموم، بينما بدأ ينساب من الراديو صوت أم كلثوم مترنمًا (الأولة في الغرام والحب هجروني)، فانخرط حسنين في نحيب مكتوم".

الأغنية الشجنية من روائع محمود بيرم التونسي، والمعروف أنه كتبها متأثرًا بوفاة الشاب محمد، ابن الملحن الكبير الشيخ زكريا أحمد. البكاء مع الاستماع إلى أغنية كهذه مبرر ومقنع، بالنظر إلى الظروف القاسية التي يعيشها حسنين، ففي كلماتها ما يفجر ينابيع الحزن في أعماق البقال الذي يواجه ابنه مصيرًا مرعبًا لا يملك حياله شيئًا، كأنه الموت الذي لا مهرب منه!.

في السياق نفسه، يجتمع الأصدقاء في القهوة بعد الإفراج عن المعتقل مرسي الشوبكي، أحد ضحايا السادات في حملة سبتمبر 1981، ويستمر حسنين مستغرقًا في حالته الشجنية، وتشاركه أم كلثوم من جديد: "وشرع الأستاذ جرجس يقص على المعتقل العائد مأساة سيد ابن حسنين، فتكرر ألم السامعين مرة أخرى، وذرفت عبرات خجولاً، وحل الصمت الموجع لبرهة، فلم يُسمع سوى صوت أم كلثوم ينطلق من الراديو صادحًا (أنساك يا سلام) فزاد من إحساس الجالسين بلوعة الفقد".

الأغنية الأولى: "الأولـة في الغرام"، وثيقة الصلة بمأساة حسنين، على الصعيدين التاريخي والواقعي، والأغنية الثانية: "أنساك.. تمارس تأثيرًا مماثلاً على الرغم من المنحى العاطفي الخالص للكلمات. البطولة هنا للوحة الفقد بالمعنى الواسع العريض للكلمة، ليس من حيث المعطى المباشر، بل من منطلق الأجواء الإنسانية التي تصنع حالة من الحزن النبيل الذي يدعم إنسانية الإنسان ويسمو بها.

عندما تغيب الأحزان الشخصية المباشرة التي تضفي على التفاعل ملمحًا ذاتيًا صريحًا، تبقى حالة الشجن التي يفجرها أسلوب أم كلثوم، ويفرض على المتلقي أن يحلق بعيدًا عن الإطار الضيق الذي يحكمه ويحيط به. سياسات الرئيس السادات مسئولة عن الإحباط الموضوعي الضاري الذي يتجاوز الهموم الفردية، واللوحة لا تختلف كثيرًا في القهوة التي توحد الشمل: "غيوم الإحباط تجمعت فوق رءوس الندامى الجالسين في مقهى نور الصباح، في تلك الليلة من ليالي نوفمبر طيبة الطقس. صوت أم كلثوم ينطلق من إذاعتها مرددًا (هو صحيح الهوى غلاب)، فيضفي على السهرة أجواء من الشجن".

ليس حتميًا أن ينبع الإحباط من الأزمات الفردية، عاطفية كانت أم عائلية، والتحولات العاصفة التي قام بها السادات مسئولة عن الحزن الثقيل الذي تتوافق معه أم كلثوم بأغنية دسمة مشبعة، تتحول إلى ما يشبه الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشهد حتى نهايته، حيث الاندماج في طقوس اللعب المعهودة: "طلب الأستاذ جرجس من النادل أن يأتي لهم بالطاولة، وألا ينسى القهوة المضبوط، بينما أم كلثوم تترنم بصوتها الآسر: وازاي يا ترى.. أهو ده اللي جرى".

أغنيات أم كلثوم، المنبعثة من المحطة الإذاعية التي تحمل اسمها في الراديو، مفردة راسخة في القهاوي المصرية التقليدية التي ازدهرت طويلاً في الواقع الاجتماعي المصري، وكان قوامها أبناء الطبقة الوسطى، الذين ينهمكون في مناقشة القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، دون ان يغيب صوت أم كلثوم كمصاحب دائم: "خيمت لحظات صمت ثقيلة فجأة على الجلسة، وتشبث كل واحد من الأصدقاء الأربعة بما يمور داخله من أفكار وآراء، فلم يُسمع سوى صوت أم كلثوم ينطلق من راديو المقهى مرددًا: يا لذكراك التي عاشت بها روحي على الوهم سنينًا".

وفي موضع آخر من الراديو، يقتحم رجال أمن الدولة المكان ويفسدون صفاءه، وسرعان ما يحل الصمت الثقيل: "وانكمش كل واحد في ذاته، ولم يبق سوى صوت أم كلثوم يهتف (أقبل الليل وناداني حنيني)..".

يقبل الليل دائمًا ويطل معه الحنين بكل ما فيه من أشواق غامضة، لكن الوجود الثقيل الضاغط للأمن يضفي على الكلمات الرومانسية الرقيقة مغزى مختلفًا!.

رسالة الفن

لعل سوزان صبحي ميخائيل، ابنة شهيد حرب أكتوبر، وحفيدة المستنير المتسامح الأستاذ جرجس، وابنة مدرسة التاريخ إنصاف، الشخصية الإنسانية الثرية، بكل ما في سلوكها من أخطاء وخطايا وأحلام وطموحات وأزمات وتحولات، هي الأكثر ارتباطًا بأم كلثوم وإبداعها المتوهج الذي يحتاج تذوقه إلى مزيج مركب من الخبرة والنضج والعلم. حبها لعبد الحليم حافظ ومحمد منير يعبر عن انتمائها للجيل الذي ولد قرب منتصف الستينيات، وعاش تجارب الحب الأولى في الثمانينيات، لكن محطتها الأخيرة مع أم كلثوم، القمة التي لا تُنافس ولا تُقارن بغيرها.

عند ظهورها الأول في مطلع أحداث الرواية، تضع في كاسيت السيارة أغنية "هلت ليالي القمر": "وراحت تدندن معها وهي تكاد تلمس النجوم".

هكذا ترصد ابنتها مادلين وهما عائدتان من مقابلة الدكتور عزت، ولم يكن لقاء سوزان معه إلا امتداد للقاء الأول الذي تكرر فيه الطقس نفسه مع أغنية كلثومية لا تقل عذوبة ورقة: "أدارت أغنية (حلم) لأم كلثوم وهي تقود سيارتها".

لا يتوقف الارتباط بين سوزان وأم كلثوم حتى النهاية، فقبل دخولها في الأزمة المرضية الخطيرة، متأثرة بما تعرفه عن إطلاق الرصاص على الدكتور عزت في شارع محمد محمود، خلال الفترة الانتقالية بعد ثورة 25 يناير، تظهر كوكب الشرق كعلامة مستمرة في رحلتها العاطفية غير التقليدية، ولا غرابة أن يكون الاستماع والتفاعل في مطبخ منزلها: "أدارت سوزان أغنية (حبيبي يسعد أوقاته) لأم كلثوم، وراحت تحث الخادمة سارة على المزيد من الهمة حتى ينضج الطعام سريعًا".

أم كلثوم طوفان عاطفي يغمر الرجل والمرأة، المسلم والمسيحي، العجوز والشاب، المثقف ومحدود التعليم، اليساري والليبرالي واللامبالي بالسياسة، فالفنانة الكبيرة عابرة لكل اختلاف وتباين.

موجه التاريخ زكي نجيب بشاي، المثقف المنظم الجاد الوقور، من عشاق أم كلثوم والمدركين لأهميتها والمباهين بحضور حفلاتها. بعد لقاء عاطفي معه، تدندن إنصاف، السيدة المحترمة الرزينة، بكلمات أغنية تنم عن السعادة والتحقق: "كل الناس حلوين.. في عينيه حلوين"، وتسأله: "هل تحب أم كلثوم؟"، وضحك وصاح: ومن منا لا يحب كوكب الشرق ؟. ثم أضاف مباهيًا: لقد حضرت الحفلة التي شدت فيها أول مرة بأغنية أنت عمري".

من لا يحب كوكب الشرق؟!. سؤال استنكاري عظيم الدلالة، فهي التعبير الأعظم والأعمق عن ملامح الشخصية المصرية، ليس بالمفهوم الفني وحده، بل على صعيد حياتها الشخصية ومواقفها



الوطنية والاجتماعية.

مع تصاعد التطرف وتزايد التدين الشكلي في الحياة المصرية، نتيجة منطقية لتحالف السادات قصير النظر مع الإخـوان المسلمين والتيارات المتشددة، يتحول الحجاب إلى ظاهرة وعلامة دينية ذات شأن، احتذاء بالفكر الوهابي والسلفي، ويعلق البقال حسنين بحكمته الفطرية العميقة: "السيدة أم كلثوم بجلال قدرها لم تكن ترتدي حجابًا، والكل يشهد بأنها كانت مثالاً للاحترام والاحتشام والوطنية، وما أكثر ما خدمت البلد، فهل أخطأت الست؟ والله الإخوان لا يعرفون شيئًا.. العالم يتقدم ويقتحم الفضاء كما يقولون في الراديو، ونحن نريد إعادة عصر الحريم.. ما الذي يحدث في البلد يا جماعة؟ الله يرحمك يا ست!؟".

ازدراء المرأة من ثوابت وركائز التطرف، والنموذج الذي تقدمه أم كلثوم كفيل بالرد العملي على المتشنجين الذين يعيشون خارج العصر ومتغيراته. حسنين مسلم متدين بلا تعصب مقيت، وأم كلثوم "بجلال قدرها" تنهض عنده دليلاً على الاحترام والحشمة والوطنية، فهل تنطبق عليها مقولات كالتي يرددها الإخوان؟!. لا أحد يستطيع أن يزايد على أم كلثوم واحتشامها والتزامها وتدينها البسيط السمح، مثلها في ذلك مثل ملايين المصريين الذين يجمعون بين الدين والدنيا بلا عناء. أمثال سيد ابن حسنين، بكل ما يتسم به من جهل وتطرف بغيض، لا يعبرون عن الروح المصرية الوسطية، وأفكارهم بدوية وافدة لا جذور لها.

بعد مناقشة تدور بين الأصدقاء عن الابن المتطرف وأفكاره المتخلفة المفارقة لروح العصر، يسود الصمت أجواء القهوة للحظات: "عندما ارتفع صوت أم كلثوم منشدًا (ولـد الهدى فالكائنات ضياء). ولمعت السماء ببرق متقطع يخطف الأبصار".

كيف لمن تتغنى بقصيدة كهذه أن تُتهم في دينها؟!. كلمات شوقي، التي تغنت بها كوكب الشرق، بمثابة الدفاع الفني عن الإسلام بما يفوق عشرات الدعاة، أما عن مهاويس التطرف فلا متسع لمجرد المقارنة بين السخافات التي يرددونها وجلال الإبداع الكلثومي المتميز.

عبر نصف قرن من الإبداع، قدمت أم كلثوم شهادة ناضجة عميقة عن كل ما عاصرته من أحـداث وحـوادث، ولأن السلطة تعي قدرتها الفائقة على التأثير والإقناع، فإنها تلجأ إليها لتسييد توجهات سياسية لا علاقة لها بما تغنيه. يتجلى ذلك عندما قام السادات بزيارة إسرائيل، وترددت أقاويل عن السلام وضرورته!. في طريقه إلى القهوة، يستمع الأستاذ جرجس إلى صوت أم كلثوم: "ينطلق من راديو محل الحلاقة وهي تترنم (بالسلام احنا بدينا بالسلام)، فتعجب من مقدرة السلطة على تزييف وعي الناس، وهمس: تذكروا الآن أغنية كوكب الشرق. ألا ما أحقر السياسة، وما أبشع السياسيين".

السلام الذي تغني له أم كلثوم لا صلة له بسلام السادات، واعتماد السلطة على ضعف الذاكرة من ناحية وسحر الصوت العبقري الذي قد يقنع من لا يعرفون ملابسات الأغنية وسياقها التاريخي من ناحية أخرى.

....

في روايته متعددة الأبعاد، يقدم الروائي الكبير ناصر عراق شهادة بالغة الأهمية، فنيًا وموضوعيًا، عن تفاعلات الواقع المصري عبر أكثر من نصف قرن، سياسيًا واجتماعيًا وثقافيًا وفنيًا. نجد في عالمه الثري السلس رؤية جريئة شجاعة عن التحولات السياسية العاصفة، من عبدالناصر إلى مبارك مرورًا بالسادات، ونجد اهتمامًا جسورًا لقضية الوحدة الوطنية وما تعرضت له من وهن وتحديات، ونجد أيضًا معالجة متزنة لأزمة اليسار المصري عبر عقود من الازدهار النسبي والانكسار المريع.

الموقع الذي تحتله أم كلثوم يعبر عن هذه الأبعاد المتشابكة الشائكة جميعًا، ومن خلالها ينتصر ناصر للإنسان المصري البسيط العادي، وارث الحس الحضاري الذي يقبع في أعماقه، صانعًا بوصلة دقيقة يميز بها بين صواب الفطرة السوية وضلال المؤثرات الدخيلة التي تصنع الكثير من الصدأ، ولا تقود إلى الموت.